

Nuevos “palimpsestos”: construcciones identitarias en *Eso que se llama Patria*, de Carlos Matorras Cornejo

Marcela Beatriz Sosa*

Resumen

El presente estudio forma parte de un proyecto de investigación interdisciplinar que, desde las áreas de la literatura y de la historia, se propone analizar producciones culturales de Salta, en las que es posible reconocer prácticas sociales y discursivas generadoras de identidades políticas y representaciones sociales, desde el período de la colonia hasta el presente. Dentro del teatro salteño, la textualidad disponible corresponde al siglo XX, por lo que hay una reelaboración ficcional muy tardía y ello implica la reconstrucción contrastiva de los contextos histórico y de producción. Luego de plantear las nociones de *ideologema* e *identidad*, se abordará la obra dramática inédita de Carlos Matorras Cornejo, *Eso que se llama Patria* (ca. 1955). Por estar ambientado en la época de Güemes y de las luchas por la independencia, el texto permite analizar el surgimiento y circulación de términos (patria, libertad), así como de nuevas prácticas sociales que entrarán en pugna con el status quo anterior. La identificación de los ideogramas posibilitará configurar la matriz histórica de un proceso de construcción identitaria lleno de tensiones que se puede leer como un palimpsesto por debajo de la escritura ficcional de Matorras, pero que plasma, además, el conflictivo posicionamiento de este en el contexto sociopolítico argentino de mediados del siglo XX.

Palabras clave: Construcciones identitarias – Carlos Matorras Cornejo – Ideologema – Reconstrucción contextual

Abstract:

This study, which is part of an interdisciplinary research project from the areas of literature and history, aims to study Salta's cultural productions. There, it is possible to recognize social and discursive practices that generate political identities and social representations from the colonial period to the present. As regards Salta's theater production, the texts available belong to the twentieth century, so there is a very late fictional reelaboration and this results in the contrastive reconstruction of both, the historical contexts and production ones. After posing the concepts of *ideologem* and *identity*, Carlos Matorras Cornejo's unpublished dramatic play *Eso que se llama*

* Universidad Nacional de Salta – Picto 36715: CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES Y SUS REPRESENTACIONES DISCURSIVAS (SALTA, SIGLOS XVIII –XXI), bajo la dirección de Sara Mata, Graciela Balestrino y Marcela Sosa. Asesora: Zulma Palermo.

Patria (ca.1955), will be examined. Since it is set in the time of Güemes and the struggles for independence, the text permits to analyze the emergence and circulation of terms (homeland, freedom), as well as the new social practices that enter into conflict with the previous *status quo*. The identification of ideologems enables to shape the historical matrix of an identity construction process full of tensions that can be read as a palimpsest beneath Matorras' fictional writing, but that also captures his conflictive position in the sociopolitical context Argentina's mid-twentieth century.

Key-words: Identity constructions – Carlos Matorras Cornejo – Ideologem – Contextual Reconstruction

La nacionalidad no es, como quieren las filologías, una materia prima de la literatura, el suelo fecundo que hace brotar las flores de la imaginación, sino que es un artificio discursivo, una ficción política y cultural.

Jens Anderman

En torno al texto

El presente estudio forma parte de un proyecto de investigación interdisciplinar que, desde las áreas de la literatura y de la historia, se propone analizar producciones culturales de Salta, en las que es posible reconocer prácticas sociales y discursivas generadoras de identidades políticas y representaciones sociales. Dentro de éstas, las imágenes de la identidad cultural y la memoria colectiva que se van fijando en los discursos se resignifican constantemente. Por tal motivo, la investigación se extiende desde el período de la colonia hasta el presente, focalizando de manera singular puntos de inflexión en la conformación de las construcciones identitarias, como son los diversos procesos sociales, políticos y económicos que caracterizan el tránsito de la sociedad colonial a la republicana. La dinámica de dichas representaciones es relevada a través del análisis de distintas formas textuales y discursivas para su posterior confrontación diacrónica.

En nuestro campo particular de investigación, el de los textos teatrales, es importante señalar que la textualidad disponible corresponde al siglo XX y que hay, por lo tanto, una reelaboración ficcional muy tardía de gran parte de los períodos a analizar, lo que implica la reconstrucción contrastiva de los contextos en contacto (histórico y de producción) y de las representaciones sociales respectivas.

Este trabajo constituye una primera aproximación a nuestro objeto de estudio, por lo cual se plantearán algunas cuestiones teóricas operativas como las nociones de *representación social e identidad* y sus modos de abordaje respecto del discurso literario y teatral.

La perspectiva teórico-metodológica es la de la sociocrítica, en tanto ésta parte de la premisa de que todos los datos socioeconómicos de una sociedad sufren sucesivas transformaciones que los codifican bajo la forma de componentes estructurales. De dicha premisa deriva la problemática central de los vínculos entre la realidad y la representación de esa realidad, la formulación de esa representación y la formulación

de la estructura global del texto (CROS, 1992). La *representación* implica una proyección estructural u organización que relaciona los elementos primitivamente anárquicos de la realidad y un proceso de codificación escritural regido por la colectividad. El campo de legibilidad social del texto *de ficción* es mucho más amplio que el campo de visibilidad social del individuo, pues la ideología materializada en aquel se nos presenta como el punto de origen de lo cultural, o sea, es una articulación discursiva donde lo real y lo social, que hasta este momento estaban desprovistos de cualquier forma, se plasman y organizan en torno a unas series de contradicciones (*op. cit.*: 32). El foco de nuestra atención será, entonces, el *ideologema*, tal como ha sido definido posteriormente por Cros:

Definiré el ideologema como un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa del discurso. Esta última se impone, en un momento dado, dentro del discurso social, donde presenta una recurrencia superior a la recurrencia media de otros signos. El microsistema así actualizado se organiza alrededor de dominantes semánticas y de un conjunto de valores que fluctúan al compás de las circunstancias históricas. (CROS, 2003) (Traducción nuestra)

Este conjunto de valores ideológicos está conectado —como es obvio— con la *identidad social*, entendida ésta como un constructo dinámico y variable según las circunstancias histórico-culturales y caracterizado tanto por la cohesión como por las diferencias y contradicciones (cfr. PALERMO, 2005). Dos campos nocionales se relacionan con ella: el de *patria* y el de *nación* (dejaremos este último para abordajes posteriores pues dicha problemática no se plantea en el texto a considerar).

Trabajaremos el ideologema *patria* como microsistema semiótico-ideológico subyacente en el discurso teatral de *Eso que se llama Patria*, obra dramática inédita de Carlos Matorras Cornejo escrita entre 1949 y 1955. El hecho de que el texto esté ambientado en la época de Güemes y de las luchas por la independencia indica claramente su adecuación para analizar el surgimiento y circulación de términos (*patria*, *tierra*, *libertad*), así como de nuevas prácticas sociales que entrarán en conflicto con el *status quo* anterior. La identificación del conjunto de trazos discursivos de distinta naturaleza organizados en torno a dicha focalización semántica permitirá configurar el proceso de construcción identitaria, lleno de tensiones, que se puede leer como un palimpsesto por debajo de la escritura ficcional de Matorras. Pues, como recuerdan Cebrelli y Arancibia (2005: 73), “las representaciones, como en un proceso alquímico, van constituyéndose con núcleos sémicos, signos variados y fragmentarios provenientes de representaciones afines y que se sobreimprimen sin perder su propia especificidad”.

Pero también reflexionaremos sobre el roce de ambos contextos, el diacrónico y el de producción, ya que no deja de ser relevante la elección de ese punto de inflexión en la construcción identitaria salteña, ubicado cronológicamente en torno a la fecha emblemática de 1814. ¿Por qué Matorras lo sitúa en este período dentro de las posibles localizaciones históricas de sus textos dramáticos? ¿Qué relación guarda con el resto de su producción? ¿Qué lugar social e ideológico ocupaba Matorras en la sociedad salteña de mediados del siglo XX? No olvidemos que los gobiernos de Perón rigen el escenario político de la Argentina durante la etapa en que Matorras produce casi toda su escritura dramática.

La breve referencia biográfica se hace inexcusable. Como consignan Arias, Parra y Saicha (2000), Matorras Cornejo descendía, por línea paterna, de don Jerónimo de Matorras, gobernador del Tucumán, y su familia era poseedora de extensas propiedades rurales en Anta. En su temprana juventud tuvo oportunidad de recorrer Oriente y Europa, instalándose en París por una larga temporada. La formación cosmopolita explica su apertura cultural y actitud crítica a convenciones y estereotipos provincianos. Recibido de abogado en Buenos Aires, retorna a Salta donde ejerce entre 1935 y 1943 los cargos de Jefe del Archivo General de la Provincia, Jefe del Registro Civil, Juez en lo Penal y Juez de Primera Instancia en lo Civil. En 1943 renuncia al último cargo mencionado por desinteligencias con Emilio Jofré, ministro de Gobierno de la intervención de Morales Bustamante. A partir de esta fecha permanece retirado del ejercicio profesional durante mucho tiempo y se dedica a la escritura. Entre 1953 y 1955 desarrolla actividades literario-comerciales en la Librería Salta, de la que es cofundador, y participa de tertulias literarias organizadas por Elsa Patrón Costas. Se traslada a Buenos Aires a fines de 1955, cuando es nombrado Subprocurador de la Justicia Nacional del Trabajo, lo cual nos permite inferir el posicionamiento político del dramaturgo, ya que no aparece explicitado en ninguno de sus textos ni hay referencias de militancia alguna (ARIAS et al, *op. cit.*: 41). Fallece en 1961 a causa de un accidente automovilístico.

En cuanto a su producción¹, nos guiamos por la datación probable de Arias, Parra y Saicha. El relato autobiográfico *Sueño de un monje* parece ser el primer texto ficcional de largo aliento de Matorras; tiene una segunda versión, fechada en 1950. Las dos únicas obras dramáticas publicadas por Matorras, *Cuando Zeus está ausente* y *El escaparate*, son de 1952. *El fuego robado* debe pertenecer al mismo período de la primera de estas dos, por la similitud temática y estética. A este corpus de intertexto clásico, hay que añadir el de intertexto mítico (sea medieval, como el mito del pacto fáustico en *Sacha o la represa del diablo*, o regional, como el de la “Magre del Monte” en *Tan solo el monte lo sabe*, fechada en 1953), el de intertexto psico-social (la ya citada *El escaparate* y *La vida no se detiene*) y el de intertexto histórico (*El campamento de los cobardes*² y *Eso que se llama Patria*). De estos últimos y de otros textos misceláneos, periodísticos y poéticos, no poseemos las fechas de escritura³. Pero la cercanía de *Eso que se llama Patria* al tiempo de mayor convulsión en la historia política argentina, la revolución del '55, es innegable.

Nuestra hipótesis es que la intensa conflictividad social que sacudió la Argentina durante y al término de los dos primeros gobiernos peronistas se discursiviza en el teatro histórico de Matorras, quien halla en el distanciamiento epocal –como otros

1- El archivo de Matorras, en el que se incluye la totalidad de sus textos dramáticos éditos e inéditos, se encuentra en el Instituto “Luis Emilio Soto” de la Facultad de Humanidades de la UNSa.

2- Cfr. el trabajo de G. Balestrino sobre *El campamento de los cobardes*, texto en el que se percibe una postura distanciada y crítica del dramaturgo respecto de la campaña de su antepasado don Jerónimo Matorras al Gran Chaco Gualamba: “La puesta en discurso de la ‘pacificación’ de los mocovíes problematiza varias cuestiones: la identidad del sujeto cultural colonizador y del aborigen, las relaciones entre historia y ficción, la pertinencia del teatro histórico y la función del mismo en la relectura del pasado” (2007: 252). Compartimos la convicción de que Matorras utiliza el teatro histórico para someter a duda “versiones” del pasado y actitudes prejuiciosas sobre la alteridad.

3- Arias, Parra y Saicha sostienen que Matorras ya tenía escritas sus cinco primeras obras en 1955 (*op. cit.*: 82).

dramaturgos– la posibilidad de objetivar las contradicciones identitarias colectivas en las que se ve involucrada su subjetividad.

Eso que se llama Patria: la emergencia de un ideologema

El texto está incompleto ya que falta gran parte del Acto III. No obstante, se ha considerado válido para el trabajo en cuestión pues, suponiendo que tenía la estructura tripartita hispánica tradicional –como otros dramas históricos de Matorras Cornejo–, en este tipo de textos dramáticos el conflicto se presenta en el I Acto y el nudo se desarrolla en el II. Es decir, que hay suficientes elementos para desarrollar nuestra hipótesis.

El núcleo histórico dramatizado por Matorras Cornejo es el momento en que el gobernador Martínez de Hoz prepara una expedición contra las fuerzas patriotas. Güemes y sus capitanes están iniciando una eficaz acción guerrillera en su lucha por la independencia en la región del noroeste argentino. No obstante, la acción se focaliza en la labor de las “bomberas”, mujeres de todos los rangos sociales que averiguaban datos importantes para Güemes arriesgándose a sanciones penosas e, inclusive, a perder la vida. En el texto se recoge el dato histórico de dos mujeres castigadas de distinta forma por su colaboración con la causa patriota: Juana Moro, de clase alta, sufre emparedamiento y está a punto de morir de inanición, mientras que la esclava Juana Robles es emplumada, según el denigrante tratamiento dado en España a mujeres acusadas de hechicería y otros delitos. Aunque se trata de personajes sólo mencionados, su valor paradigmático es evidente.

Los trayectos semánticos que convergen en la configuración del ideologema pueden detectarse en el nivel del discurso y/o en el de la historia; reconstruiremos esta última mediante una revisión de la intriga como paso necesario para el análisis discursivo posterior.

Acto I (Puesto de estancia en pleno monte)

Julián abandona el rancho donde vive con Amalia y su hijo para buscar un ternero perdido.

Un oficial del regimiento de los Infederales viene a citar a Julián para acudir al día siguiente al “Pozo del Simbal” (discusión sobre la patria).

Don Pablo, padre de Amalia, comenta la huida del patrón de la estancia junto a los “godos” comandados por Pezuela, quien prepara una arremetida. El oficial le informa que su hijo Máximo se fue con el patrón y se retira.

Vuelve Julián y Amalia le comunica la convocatoria de Güemes para el día siguiente.

Máximo llega para despedirse y tiene una discusión con su padre y su cuñado.

Acto II (Casa principal de la estancia)

Pablo y Amalia se han instalado en la casa de la estancia abandonada. Reciben a Macacha Güemes, quien espera noticias del general.

Llega un capitán⁴ de Güemes, antiguo enamorado de Macacha. Ésta le comunica la próxima expedición preparada por el gobernador Martínez de Hoz y su plan de averiguar la fecha en el sarao.

Cuando Macacha se retira, el Capitán se sienta a escribir una carta. Escena muda marcada por la acotación en la que él habla con una “sombra” que se acerca sigilosamente a la ventana.

Cuando le preguntan, niega haber visto algo. Da un mensaje a Amalia para que lo lleve a Tucumán.

Acto III (Incompleto) (Salón de Macacha en casa de Salta) Escena 1

Un oficial español y una dama salteña, Patricia, discuten desde posiciones opuestas (libertad/esclavitud). Macacha averigua con éste cuándo será la expedición realista.

A solas, Macacha escribe un mensaje y le encarga a la negra Emilia que lo lleve al río (diálogo entre ambas sobre las razas).

A través de un diálogo con el gobernador, Macacha confirma la fecha de la expedición realista. Emilia le recuerda a su ama la situación de Juana Moro, emparedada por colaborar con la causa patriota.

Máximo confiesa a Macacha que se ha pasado a las filas enemigas para espiar pero que ya no lo soporta. Ambos parten al campamento.

Escena 2 (En el campamento)

Los gauchos relatan que Amalia, al llevar el mensaje junto con su hijito, ha sido alcanzada por una bala realista.

Llegan Macacha y Máximo y les cuentan la muerte de la mujer. Animosidad contra Máximo. Debate sobre el significado de *patria*. Los gauchos se aprestan a recibir a los godos.

4- No se identifica al Capitán, sólo se sabe que es uno de los “capitanes de Güemes”. No obstante, imaginamos que podría haber sido el Cnel. Luis Burela y Saavedra, pues fue nombrado “capitán de milicias” de Rosario de Lerma por el General Rondeau debido a su valiente desempeño en la campaña patriota de hostilización a las columnas comandadas por los Coroneles Álvarez y Martínez de Hoz. Además, fue quien –desde Chicoana, donde era poseedor de una vasta propiedad– inició la guerra de guerrillas que luego llevaría a cabo con tanto éxito Güemes. Es decir, que sería “el Capitán” por antonomasia, aunque en los hechos no haya sido así. Por otra parte, pertenecía a una de las familias principales de Salta, lo que concuerda con datos del texto ficcional. Otros capitanes son: Cnel. Manuel Eduardo Arias, Tte. Cnel. Alejandro Burela, Cnel. Eusebio Martínez de Mollinedo, Cnel. Eustaquio Méndez, Cnel. José Moldes, Cnel. Mariano Morales (“El Costeño”), Tte. Cnel. Santiago Morales, Cte. Bernardino Olivera, Tte. Pastor Padilla, Cnel. Francisco Pérez de Uriondo, Gral. Dionisio Puch, Cnel. Domingo Puch, Gral. Manuel Puch, Cnel. Mateos Ríos, Cnel. Juan Antonio Rojas, Tte. Gregorio Victoriano Romero y González, Cnel. Bonifacio Ruiz de los Llanos, Gral. Pedro José de Saravia, Sgto. Mayor José Domingo Saravia, Cte. José Gabino Sardina y Cnel. José Toribio Tedín (cfr. YABEN, 1971).

Un análisis somero de la intriga deja al descubierto la elección del dramaturgo: se centra en la microhistoria construida por aquellas mujeres que, desde lugares secundarios (por su sexo o por su clase), hicieron posible una acción que fue conservada posteriormente como gesta de caracteres heroicos y predominantemente masculinos. Macacha, Amalia, Juana Moro, Juana Robles —estas últimas sólo mencionadas—, resaltan por encima del General (a quien no se ve en ningún momento⁵), del Capitán (del cual no se sabe el nombre), de Máximo (quien es presentado la mayor parte del texto como un traidor) y hasta de Julián y los gauchos. Su entidad femenina es, indiscutiblemente, lo que puede asimilarlas a la idea de *patria* que se construye a nivel discursivo.

Analizaremos más adelante los rasgos sémicos que permiten la homologación entre la figura de la mujer y el ideograma de *patria*, pero recordemos que José Mármol, en su novela *Amalia*⁶, hace de su protagonista femenina el símbolo de la patria imaginada y que Matorras coloca este nombre a la muchacha que muere por llevar un mensaje.

Este es el principio constructivo de *Eso que se llama Patria*. En el plano de la acción dramática, casi todos los personajes se enfrentarán entre sí, aun dentro de las familias, por esa "idea" de *patria* que se está gestando, llena de vacilaciones y contradicciones: Amalia y Julián, Pablo y Máximo, Juana Moro y sus parientes realistas, se opondrán por su adscripción a uno y otro bando. El carácter inicial de esta representación se evidencia en los constantes debates que se entablan en el texto; los sujetos de esa "comunidad imaginada" (ANDERSON, 1993) discuten, (se) preguntan, hipotetizan, plantean...

Cuando el oficial de los Infernales va a buscar a Julián, Amalia protesta porque, a causa de "algo desconocido", se arriesga a perder lo que ama y le replica el militar:

OFICIAL: —Pero si eso es la patria, Amalia. *Su rancho, estos campos, esos cerros...* Hay que conservarlos *libres* para que los podamos disfrutar.

AMALIA: —Si ya los disfrutábamos antes de que tengan ese nombre. Antes de que suenen los cañones; antes de que mi marido tuviese que dejarme sola (I, 1)⁷. (Cursivas nuestras)

El carácter inestable de esta nueva construcción identitaria es visible en la valoración negativa de Amalia: ese "algo desconocido" es una idea que aún no ha cuajado, que apenas está formándose en el imaginario social. El oficial recurre a una comparación que ella, como madre, puede entender: "— [...] la patria es como el changuito que dormita en esa hamaca. Recién comienza a dar sus primeros berridos... y todavía no puede ni gatear. Pero ya tiene cabeza, y pies, y manos...y nosotros le estamos enseñando a valerse por sí misma" (I, 1)⁸.

5- Aunque el texto está incompleto, sería muy difícil que tuviese su entrada al final del Acto III puesto que el principio constructivo está sostenido por la fuerza de lo femenino.

6- El texto, considerado la primera novela del Río de la Plata, presenta el romance de Amalia y Eduardo en el Buenos Aires de 1840, en la "época del terror". Su importancia reside en la descripción del ambiente local (propia del romanticismo costumbrista) y de la época de Rosas, con la postulación de una patria que disolviera la antinomia unitarios/federales.

7- Citamos por la numeración del texto inédito tipeado.

8- Posteriormente Amalia, en un diálogo con Macacha, expresa su perplejidad ante la modificación que se está operando en sus creencias: "— [...] estaba pensando... ¿a qué patria irá a defender mi hijo?" (II, 4).

Una primera representación de la patria tiene que ver, entonces, con los lazos sanguíneos que unen madres (o padres⁹) e hijos; por ello, el arranque de la primera escena –de notable fuerza por la condensación de sentidos– se produce cuando Julián va a buscar un ternero perdido que puede morir “engusanao” si no es rescatado por el gaucho.

Esta creencia es expresada de una manera similar, aunque más poéticamente, en el apasionado parlamento del Capitán, cuyo amor por la patria está en sus *entrañas*, en su *sangre*. Incluye la intriga secundaria constituida por la nostalgia amorosa de Macacha y el Capitán que, al parecer, no tiene ninguna relación con el conflicto heroico, viene a reforzar los semas del vocablo *patria*, al (con)fundirse ambas declaraciones en una sola:

CAPITÁN: – [...] Y yo, a la patria la llevo en mis entrañas. La huelo en el aire, me moja en los ríos y la veo en los cerros. Me araña en los montes y me quema en la arena. Con el sol se levanta, y en la noche se acuesta a mi lado, entre las sombras. *La siento correr por mis venas y latir junto a mi corazón*. No puedo desprenderme de ella porque estoy ligado a sus esperanzas. *Mi cuerpo se nutre con la sangre de mi patria*, y no puedo vivir si ella me falta. (Confidencial). Perdona si te importuné con mis reclamos de amor. (II, 6) (Cursivas nuestras)

En el fragmento citado se puede apreciar la segunda representación, imbricada con la primera, que homologa *patria* y *tierra*. Afirma G. Montaldo (1999: 17-18) que “el espacio y el territorio están en la base de toda reflexión sobre lo nacional y la identidad se define, en un nivel sustancial, como el vínculo con la tierra”. En el siglo XIX, durante las guerras de independencia, la lucha por el espacio es política, es el momento en que se reconfiguran los ejes de la legitimación político-discursivos del dominio de los espacios y se instauran nuevas oposiciones semánticas vinculadas con ellos: propio/extranjero, libre/cautivo, nosotros/otros. En la secuencia en que Macacha organiza un sarao para sacar información a los realistas, el Gobernador deja entrever su aguda percepción de la anfitriona y de la condición patriótica de ésta mediante una metonimia que expresa la unión a la tierra:

Gobernador: –(Tomándole la mano, al despedirse). Siempre lamentaré que el destino nos haya colocado en campos distintos. Porque, aunque gozo de generosa hospitalidad, vuestro corazón está lejos. ¡Las ramas del monte lo circundan!

Macacha: –¡Las ramas del monte! Es cierto, Gobernador. Ellas me aprisionan más que los ejércitos de España.

Gobernador: –Una bella mujer no debe estar aprisionada. Dejad el monte y acercaos a España.

Macacha: –Lo haré, cuando el monte se libere. Todos libres o ninguno, ¿eh, Gobernador?

Gobernador: –Sí, libres, bajo el sol que no se pone.

Macacha: –No. Libres, bajo la luna o bajo el sol. (III, 8)

9- El significado etimológico de *patria* (> *pater*) = “tierra de los padres”, refuerza nuestra interpretación.

El alambicado lenguaje de salón no logra ocultar las diferencias ideológicas profundas que separan a ambos interlocutores, pertenecientes a dos órdenes en conflicto. La velada exhortación a la fidelidad a la corona española ("bajo el sol que no se pone", en obvia referencia a la frase atribuida al emperador Carlos V) es refutada a través de un paralelismo antitético a nivel sintáctico y un juego asociativo, a nivel semántico, con *ramas/monte/tierra/libertad*: el *circundar* de las ramas convoca la idea de *aprisio-nar* y de allí a la casi explícita demanda de libertad hay sólo un paso. El ideograma que resulta de la adición de dos semas insolubles queda flotando en el discurso: tierra + libertad = patria.

El texto de Matorras no habla de "nación"; es aún muy pronto para hacerlo, pero la idea de *patria* tiene una carga semántica de tan extraordinario poder que, bajo su égida, podrían resolverse las dicotomías existentes hasta entonces. Cuando Macacha trata de convencer de las ventajas del mestizaje a Emilia, su criada negra, ésta replica:

Emilia: -[...] más de una ya anda de encargue, y no puede desempeñarse en sus quehaceres.

Macacha: -Y bueno. Así se mezclan las razas.

Emilia: -¿Por qué se van a mezclar? Usted es blanca y yo soy negra. Usted tiene un marido blanco y yo mi negro. Mi hijo es negro, y el suyo blanco. ¿Acaso es mejor que salgan cuadriculados?

Macacha: -(Riendo). Bueno. No hay que exagerar las cosas. No diré cuadriculado, pero un poco menos negro y un poquito menos blanco pueden salir.

Emilia: -No, niña. Usté sabe que tengo razón. [...] (III, 8)

Un poco antes, un diálogo entre una dama salteña y un oficial realista refracta el conjunto de creencias y prejuicios, de una y otra parte, que operaban en el seno de la sociedad colonial, en el momento en que, como de un magma, estaban aislándose los elementos constituyentes de una construcción identitaria en estado embrionario:

Oficial: -Si me trasladan de aquí, tienes que venir conmigo. Debemos casarnos lo antes posible.

Salteña: -Te dije que no, y lo sigo diciendo. No me casaré hasta que mi tierra sea libre. No quiero que mis hijos nazcan en la esclavitud.

Oficial: -Pero, si son hijos míos, no serán nunca esclavos. ¡Soy español!

Salteña: -¡Español! ¿Te parece bonito? A mí no. Soy americana, y mi padre me enseñó que eso es lo verdadero. Pronto tendremos un lugar en el mundo.

Oficial: -Si ya lo tienen, gracias a nosotros.

Salteña: -¿A ustedes?

Oficial: -Claro. Los descubrimos.

Salteña: -(Poniéndose en pie, violentamente). ¿Tú me descubriste, patán envanecido? Pues, ahora desaparezco, y ojalá no me descubras más. (Sale. El oficial, sorprendido, no acierta a reaccionar...) (III, 7)

En este pasaje no exento de humor, nuevamente aparecen los semas de *libertad* y *tierra* ("lugar en el mundo") asociados con la idea de *patria*. Pero hay aquí un elemento

diferente –que no había aparecido en el texto hasta ahora– y es la adscripción a la geografía americana. Montaldo sostiene que en los escritores del siglo XIX había una imaginación espacial que buscaba constituir el territorio y fijarlo “en la escritura para desentrañarle sentidos vinculados a la organización nacional, cultural y política: la naturaleza y la cultura, la civilización y la barbarie, impresas sobre el cuerpo borroso, esquivo o ausente de la patria” (*op. cit.*: 18). Lo que ellos hacían era una “cartografía proyectiva”; lo que hace Matorras Cornejo es una “cartografía retrospectiva”, una delimitación por el lenguaje de las fronteras identitarias. El porqué y el para qué serán nuestro objeto de reflexión en el último apartado de este trabajo.

Conclusiones: “...A la patria la llevo en mis entrañas”

Como afirma Cros (*loc. cit.*: 2003), la eficacia discursiva e ideológica del ideologema no procede tanto del grado de su recurrencia como de la aptitud que presenta para infiltrarse e imponerse en las diferentes prácticas semióticas de un mismo momento histórico. El ideologema *patria* posee tal eficacia discursiva e ideológica que no sólo impregna los discursos y/o las prácticas de todos los personajes de *Eso que se llama Patria* sino que se convierte en el pivote de la acción dramática.

A pesar de que la historia representada refiere a las luchas de independencia, el protagonismo es asumido por mujeres que arriesgan sus vidas. Quizás porque, al identificar mujer y patria, se puede hacer un culto de ella. Efectivamente, el ideologema *patria* convoca rasgos sémicos de amor sublimado y lealtad en grado sumo; exige el sacrificio de sus creyentes a todo nivel, aun de la propia honra (valor muy caro en una sociedad que conserva elementos de la ideología hispánica) y del “qué dirán”. Por eso, el motivo del *espionaje* se constituye en un trayecto semántico fundamental del texto. La contracara de la épica gauchesca liderada por Güemes es esta acción aparentemente baja e indigna, cuyo ejemplo más alto es Máximo (nombre que delata su verdadero valor).

La contienda que se escenifica no es la bélica –contra toda expectativa generada por la ambientación en las luchas de independencia– sino la verbal, en una pugna individual y colectiva por *decir la Patria*. Poder ponerle un nombre, acotar sus fronteras, su extensión, su grandeza inmensurable (como se desprende de la enfática descripción del Capitán, Macacha o la altiva Patricia) es situarse en un lugar, alinearse en un grupo, establecer una pertenencia y una identidad. La autoconciencia de los patriotas salteños exhibe una gradación ejemplarizadora: desde la esclava Juana Robles hasta la dama, transitando por los gauchos “brutos” del monte o la simple Amalia, que pasa de su egoísmo doméstico a una acción heroica que le cuesta la vida, todos aparecen subyugados por un objetivo común o “ficción orientadora” (Shumway, 1993) que los cohesionan y borra sus diferencias sociales, raciales y culturales. Por ello, la lealtad y el coraje son dos valores que aparecen asociados, implícitamente, al campo semántico de la *patria*.

Finalmente, la travesía que recorrimos desde el contexto de producción al del siglo XIX se completa en el punto de partida. La elección del género histórico por parte de Matorras Cornejo para la escritura de su obra teatral halla su más cabal justificación cuando intersectamos ambos contextos. A través del palimpsesto del texto ficcional, hemos efectuado un corte en el proceso de las representaciones sociales del noroeste argentino –el período inicial de las luchas de independencia– que

dieron como resultado construcciones identitarias de largo alcance. Hemos escudriñado las formas posibles en que se acuñó en el XIX la imagen de *patria* que hoy poseemos, pero también podemos escudriñar, desde nuestro presente, la función social que invistió *Eso que se llama Patria* para su autor. No nos parece descabellado interpretar este texto como un reclamo ideológico realizado a la sociedad argentina en su conjunto, en álgidos momentos de enfrentamiento de clases y de desintegración del tejido social¹⁰. Frente a la pulverización –o, al menos, puesta en duda– de las convicciones identitarias de su época, el dramaturgo querría apelar a la conciencia del lector/espectador y conducirlo, como otra Amalia, en busca de un destino más grande que su individualidad. Y tal vez, en la focalización de esta microhistoria y de personajes de la talla de Máximo, se haya espejado el propio Matorras, voluntariamente ajeno a roles protagónicos en la política pero involucrado en la (in)insignificante y silenciosa labor social de su escritura.

10- Luego de intentos anteriores fallidos, el 16 de septiembre de 1955 se produce el golpe cívico-militar autodenominado "Revolución Libertadora", movimiento encabezado por el Gral. Eduardo Lonardi, que derrocó al gobierno constitucional del Gral. Juan Domingo Perón. El 13 de noviembre de 1955 Lonardi sería reemplazado por el general Pedro Eugenio Aramburu.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ARIAS SARAVIA, Mabel PARRA y Susana SAICHA (2000): *Carlos Matorras Cornejo. Una escritura en los márgenes*, Salta, Consejo de Investigación.
- BALESTRINO, Graciela (2007): “La lucha del tigre y el toro: *El campamento de los cobardes* de Carlos Matorras y sus relaciones intertextuales e interdiscursivas”, en PELLETTIERI, O. (ed.), *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 251-259.
- CEBRELLI, Alejandra y Víctor ARANCIBIA (2005): “Los rostros diversos del piquete”, *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*, Salta, CIUNSa, 19-31.
- CROS, Edmond (1992): *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- _____. (2006): “Redéfinir la notion d'idéologème”, *La sociocritique d'Edmond Cros*, mardi 24 octobre 2006, en línea: <http://www.sociocritique.fr/spip.php?article10>
- MONTALDO, Graciela (1999): *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- PALERMO, Zulma (2005): “Los estudios regionales, un debate centenario”. Ponencia presentada en el Congreso Nacional de Literatura Argentina, UNT, agosto.
- SHUMWAY, Nicolás (1993): *La invención de la Argentina - Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé.
- YABEN, Jacinto (1971): *Los capitanes de Güemes*, Buenos Aires, Ediciones del Sesquicentenario de la muerte del General Don Martín Miguel de Güemes.