

OTRO RAPTO DE EUROPA (O APROPIACIONES CULTURALES DE LA PERIFERIA)

EL FUEGO ROBADO DE CARLOS MATORRAS CORNEJO



Marcela Sosa

Universidad Nacional de Salta, Argentina

sosamar57@gmail.com

Resumen

El presente trabajo completa abordajes previos en torno al estudio de la dramaturgia de Carlos Matorras Cornejo (1908-1961) y, específicamente, a la recepción productiva de la tradición clásica en el teatro de mediados del siglo XX en Salta. Seleccionamos en esta oportunidad una obra que reelabora el intertexto mitológico griego, *El fuego robado*, texto que permaneció inédito y sin estrenar en vida de su autor pero que fue publicado posteriormente, en 1993, dentro del ámbito universitario. La noción de *territorialidad* dentro de la perspectiva comparatista permite pensar las apropiaciones que puede realizar una escritura dramática *de provincias*, es decir, desde una periferia geográfica y cultural (en este caso, de Salta) respecto de la cultura occidental y de los circuitos hegemónicos nacionales, para desarrollarse e instaurar la diferencia desde la propia retórica.

Palabras clave: apropiación, clásicos, dramaturgia, Matorras Cornejo.

ANOTHER RAPTURE OF EUROPE (OR CULTURAL APPROPRIATIONS FROM THE PERIPHERY): *EL FUEGO ROBADO*, by CARLOS MATORRAS CORNEJO

Abstract

This paper completes previous approaches to the study of the dramaturgy of Carlos Matorras Cornejo (1908-1961) and, specifically, to the productive reception of the classical tradition in the theater of the mid-twentieth century in Salta. We select in this opportunity a play that reworks the Greek mythological intertext, *El fuego robado*, a text that remained unpublished and unperformed during its author's lifetime but was published later, in 1993, within the university environment. The notion of *territoriality* within the comparative perspective allows us to think about the appropriations that a dramatic writing from the provinces can make, that is, from a geographical and cultural periphery (in this case, from Salta) with respect to Western culture and national hegemonic circuits, in order to develop and establish the difference from its own rhetoric.

Keywords: appropriation, classics, dramaturgy, Matorras Cornejo.

Curriculum

Doctora y Profesora Titular de Literatura Española de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Salta, Investigadora Categoría II del Programa Nacional de Incentivos y directora del Proyecto interdisciplinario de Unidad Ejecutora de CONICET "Territorialidad y poder. Conflictos, exclusión y resistencias en la construcción de la sociedad en Salta". Dirige el Proyecto CIUNSa Tipo A N° 2373/o "Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación", subsidiado por el CIUNSa con lugar de trabajo en el ICSOH. A su vez, cuenta con una larga trayectoria en la investigación teatral y sus investigaciones abarcan un amplio corpus de obras y autores, clásicos y modernos, tanto españoles como latinoamericanos. Es investigadora especialista en la dramaturgia del valenciano José Sanchis Sinisterra, tema de su tesis doctoral. *Ha escrito Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004.

OTRO RAPTO DE EUROPA (O APROPIACIONES CULTURALES DE LA PERIFERIA): *EL FUEGO ROBADO* DE CARLOS MATORRAS CORNEJO

Allá lejos... y hace tiempo

En 1952, el abogado Carlos Matorras Cornejo (1908-1961) editó dos obras: *Cuando Zeus está ausente* y *El escaparate*, que denunciaban su callada labor de dramaturgo, haciendo gala de su refinada formación teatral y experticia en el uso del lenguaje y la tradición teatrales. Aunque participaba asiduamente en reuniones literarias organizadas por Elsa Patrón Costas a las que asistían personalidades del campo intelectual y artístico de Salta como Roberto García Pinto, Jaime Dávalos, Manuel J. Castilla, Gustavo "Cuchi" Leguizamón y Eduardo Falú, entre otros, no había manifestado su condición de escritor a sus contertulios.

Para comprender el lugar que ocupa la escritura dramática que abordaremos, es necesario hablar brevemente de su autor. Carlos Matorras Cornejo perteneció a una familia principal de Salta, poseedora de grandes posesiones rurales en Anta. Descendía por línea paterna de don Jerónimo Matorras, gobernador del Tucumán. Pierde a su padre cuando es muy joven y la familia se traslada a Buenos Aires, donde Carlos cursa sus estudios secundarios. Al terminar estos, el grupo familiar fija su residencia en París durante una larga estancia. De esta etapa data el gusto por la cultura europea y occidental.¹

Cuando retornó a la Argentina, estudió Derecho en la Universidad de Buenos Aires. Regresó a Salta donde ejerció diversos cargos en la justicia provincial. Continuó siempre leyendo autores dramáticos galos y clásicos. Además, entre 1953 y 1955 desarrolló actividades culturales-comerciales en la Librería Salta, gracias a las cuales estaba constantemente actualizado acerca del movimiento literario del país y de Europa, además de probables viajes a la metrópoli porteña. A partir de 1955 se traslada a Buenos Aires, donde sigue al tanto de las novedades artísticas e intelectuales.

Arias Saravia, Parra y Saicha (2000, p. 83) se preguntan cuál era la vinculación de Matorras con el campo intelectual de Buenos Aires con anterioridad a su traslado a dicha ciudad. Su sincronía con la tendencia de recuperación mitológica en el centro

1. Para ampliar todos estos datos véase Arias Saravia, Parra y Saicha (2000).

teatral argentino le puede haber venido, asimismo, a través de sus autores franceses preferidos. Algunos nombres en la biblioteca en francés del dramaturgo son Péguy, Sartre, Saint-Exupéry, Balzac, además de Corneille, Molière, Montaigne, Voltaire, Montesquieu. También aparecen los clásicos griegos, Shakespeare y O'Neill.

Como decíamos en un trabajo publicado hace tiempo (Balestrino y Sosa, 2007), al hacer un esbozo de las tendencias escénicas en Salta durante las décadas del '40 y '50 –regidas mayoritariamente por la estética nativista– juzgábamos que las dos obras publicadas en 1952 podrían haber sido el germen de un nuevo teatro local, si hubieran sido representadas. Efectivamente, ambos textos pertenecen a dos líneas que no tenían antecedentes en la escritura vernácula: la recuperación de mitos clásicos y la problemática pirandelliana del ser y el parecer, por contraste con la vertiente regional e histórica a la cual se adscriben otros textos suyos: *Tan solo el monte lo sabe*, *El campamento de los cobardes*, *Eso que se llama Patria* (fragmento).²

La otra obra que reelabora el intertexto mitológico clásico y que resulta particularmente atractiva por razones que se verán más adelante, es *El fuego robado*³, texto que permaneció inédito y sin estrenar en vida de su autor pero que fue publicado posteriormente dentro del ámbito universitario. Leonor Arias Saravia –depositaria de la obra inédita del escritor– y las integrantes del Proyecto No 326 (Consejo de Investigación - UNSa) dieron a conocer la obra como publicación de la Biblioteca “Luis Emilio Soto” en octubre de 1993.

Nuestro objeto de estudio se perfila nítidamente desde el punto de vista del Teatro Comparado: de manera obvia, es posible –y hasta inevitable– analizar relaciones temáticas comparando sistemas teatrales, sincrónica y diacrónicamente: el de la escritura dramática⁴ de Salta, el del teatro griego y el del teatro francés. La perspectiva se hace aún más rica y compleja teniendo en cuenta la noción de *territorialidad* (Dubatti, 2008). Según Dubatti, el campo nocional de la territorialidad ha enriquecido el comparatismo teatral al señalar aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales:

El comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio...), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial). (2020, p. 37)

En el caso de Matorras Cornejo y su escritura de *El fuego robado*, es fundamental la intermediación de la cultura francesa para el acceso de aquel a los clásicos griegos (el *Prometeo encadenado* de Esquilo, al menos), ya sea por contacto directo con la escena parisina o con la apropiación que de esta hace el teatro porteño.

Entre 1940 y 1960 se estrenan en Francia, entre otras obras, *Antígona y Euridice* (1942) de Jean Anouilh; *Las moscas* (1943), de Jean-Paul Sartre, sobre Orestes y Electra, y *El viaje de Teseo* (1943) de Georges Neveux. La II Guerra Mundial y concretamente, la ocupación alemana de París, hacen que el arte escénico se vuelva metafórico, críptico y que la dimensión ideológica se encubra tras una fábula lejana (Mignon, 1973, p. 67).

2. Cfr. lecturas sobre estos textos en Balestrino y Sosa (2007, 2008, 2009, 2012).

3. El texto autógrafo carece de fecha. Leonor Arias Saravia, M. Parra y S. Saicha (2000) infieren que su escritura data de la década del '50, período en el que Matorras escribe Cuando Zeus está ausente.

4. Puesto que, como se dijo, la obra nunca fue representada.

El movimiento filosófico existencialista proporciona un nuevo contexto para reinterpretar los mitos griegos, sobre todo algunos especialmente productivos que ponen el énfasis en la existencia concreta y en problemáticas como la libertad, la finitud, la subjetividad, la elección individual, la decisión, el compromiso. *El ser y la nada* (1943) de Jean-Paul Sartre es la primera obra filosófica que determina el sistema de ideas de numerosos textos artísticos de la época. Sartre concebía a los humanos como seres que, una vez arrojados al mundo, son responsables de todo lo que hacen, sin el respaldo de “valores u órdenes que legitimen nuestra conducta” (Sartre, 1984, p. 21). También revelan la influencia del existencialismo textos de Albert Camus como la novela *El extranjero* (1942), el ensayo en el que esta se basa denominado *El mito de Sísifo* (1942) y la obra teatral *Calígula* (1945), que expresan sentimientos de alienación y desencanto junto a la afirmación de la dignidad y fraternidad humanas.

Liliana López consigna que diversas obras de Anouilh y Giraudoux fueron representadas en Buenos Aires por compañías extranjeras o por elencos locales (profesionales e independientes), “muchas veces inmediatamente después de su estreno en Francia, lo que demuestra la avidez de nuestro sistema teatral por adoptar autores que comparten su horizonte de expectativa” (1993: 51-52).

En el subsistema teatral porteño de las décadas mencionadas, se jalonan varias obras de intertexto mitológico/clásico: *Electra al amanecer* (1948) de Omar del Carlo; *Los reyes* (1949) de Julio Cortázar; *Las nueve tías de Apolo* (1958) de Juan Carlos Ferrari; *Penélope aguarda* (s/f. de estreno) de Rodolfo Modern y Jorgelina Loubet y, como dato especialmente significativo, *Prometeo* de Sergio de Cecco, premiada en 1956. *Prima facie*, esto no hace más que responder, como un efecto de ondas expansivas, a una tendencia internacional que se había venido dando desde comienzos del '40 y que se prolongará largamente durante el '50.⁵

¿Por qué se produce la dupla existencialismo/mito en regiones, obras y autores diferentes del momento y qué significación adopta en el sistema del teatro argentino la reelaboración del mito clásico? Ogás Puga, citando a G. Grimm (1993), inserta el concepto de *recepción productiva* y señala que dicho proceso produce la apropiación y su efecto o fenómeno paralelo: la resemantización, que ocurre cuando el estímulo externo o modelo extranjero se integra al sistema teatral receptor, adaptándose a un nuevo contexto socio-estético (Ogás Puga, 2014). Dentro de la cartografía teatral argentina, la escritura de Matorras Cornejo constituye un interesante caso de apropiación y unificación con respecto a tendencias supraterritoriales, al mismo tiempo que de diferencia –por su resemantización de la fábula y del sentido– con respecto a otras estéticas locales y nacionales.

(Re)escribir desde la periferia

La referencia intercultural e intertextual al mito griego y a su protagonista aparece en forma explícita en el mismo título de la obra matorriana: *El fuego robado*. Prometeo constituye el eje de la acción dramática del texto, mientras que en *Cuando Zeus está ausente*⁶ el titán sólo participa como una voz *en off* (Matorras Cornejo, 1952). *El fuego robado* reescribe una versión tradicional del mito y el conflicto de la tragedia de Esquilo, *Prometeo encadenado*, que representa el castigo del titán por parte de Zeus. Sin embargo, el tratamiento dramático elude el núcleo trágico del mito. Prometeo

5. Por otra parte, no es casual que Antígona Vélez de Marechal haya sido estrenada en 1951 en el Teatro Cervantes de Buenos Aires: si bien desde otra perspectiva política, ambos dramaturgos manifiestan similar inclinación hacia la cultura clásica y las posibilidades de asimilación para su propia escritura.

6. En la historización sobre el teatro de Salta (1900-1976) que llevamos a cabo con Graciela Balestrino (2007), realizamos aproximaciones a la dramaturgia de Carlos Matorras Cornejo en diversas oportunidades. Para la contextualización de *Cuando Zeus está ausente* en su producción metateatral, cfr. Balestrino y Sosa (2013).

no sufre ninguna sanción divina e, inclusive, promete volver a recibir las confidencias de la Mujer luego de su consejo sobre el amor. Observemos la resemantización de lo que ha sido apropiado y de lo que se ha omitido.

Si revisamos la intriga⁷, veremos que los mitos de Prometeo y Pandora están reconfigurados. Inicialmente, el conflicto dramático parece seguir al relato mítico: el titán acaba de crear al Hombre y Zeus desea vengarse de Prometeo y la raza humana. Para ello hace que Hefesto modele a una mujer y le otorga extraordinaria belleza, además del don del lenguaje (recordemos que todos los dioses colmaban de dones a Pandora). En el mito Zeus había llamado a la primera mujer y le había dado una vasija o cofre que no debía abrir, luego de decirle que se presentara ante Prometeo porque la habían elegido como esposa para él. El titán advirtió la trampa y la devolvió al Olimpo. Entonces, la enviaron nuevamente a Epimeteo, el hermano de Prometeo, quien la aceptó. Pandora convenció a su marido de que abrieran la misteriosa caja y salieron todos los males de la humanidad, según unos, o todos los bienes, según otros, antes de que Pandora pudiera volver a poner la tapa, con lo cual quedó retenida la Esperanza⁸ (Grimal, 1981, p. 405 y p. 455). En *El fuego robado* la Mujer es “depositada” en el mundo y debe actuar según su libre albedrío (pensemos en la concomitancia con la problemática de la libertad en el existencialismo).

En *El fuego robado* Prometeo persigue un único objeto que es el de crear y ayudar al Hombre mediante el “fuego robado” al Olimpo. Zeus, como oponente, es secundado por otros dioses e, inicialmente, por la Mujer (Pandora), para destruir al Hombre con el fin de no perder su poder.

La intriga muestra a los destinatarios del propósito civilizador de Prometeo, dos seres que, luego del desconocimiento y desencuentros iniciales, descubren los rasgos de semejanza que los unen (más allá de sus diferencias). El aburrimiento hace que la Mujer, transcurrido un tiempo de convivencia, experimente curiosidad y desee indagar los límites de la existencia: la muerte (a través del diálogo con Tánatos) y la sexualidad/el amor (diálogo con Prometeo). El aburrimiento que aquejaba a los mortales ha sido vencido por estas dos fuerzas igualmente poderosas. La Mujer ha abierto el cofre prohibido o, en otras palabras, ha hecho “comer” al Hombre del árbol del conocimiento y lo ha hecho consciente de su caducidad. Sin embargo, en la conciencia de esta caducidad reside la extraordinaria potencia que deben imprimir los mortales a cada uno de los instantes de su vida.

Como vemos, en esta obra breve con aires de comedia están imbricados ciertos motivos que llevan la impronta del existencialismo pues, aunque “la nueva pareja, vencedora del poder de los dioses, emerge sobre disputas y mezquindades para asumir el rol protagónico de perpetuadora de la especie”, el texto posee “su trasfondo e implicancias filosóficas” (Arias Saravia *et al*, 2000, p. 46). Como dicen las autoras:

[...] la desjerarquización a que somete a los personajes del Olimpo, [...] apunta a la exaltación de la condición humana, marcada por el sino de la temporalidad y la sujeción a lo contingente, de donde no obstante provienen el acicate y el entusiasmo para asumir el desafío de la vida. [...] (p. 51)

En *El fuego robado* hay una isotopía evidente, el *aburrimiento*. El Hombre siente que es muy aburrido beber, comer, moverse... y cuando se lo dice, también aburre a Prometeo:

7. Consideramos importante incluir una descripción de la intriga de la obra dado el acceso restringido de la edición existente. Cfr. Anexo.

8. Obviamente, es una versión mitológica de la historia de Adán y Eva y del Paraíso Terrenal.

“-¡Basta, Hombre! Me cansas repitiendo siempre lo mismo.”⁹ La Mujer confiesa a este su aburrimiento pues el Hombre no hace más que dar golpes con su martillo y ella desea conversar con alguien: “[...] Si voy a vivir tan aburrida, prefiero esa muerte de que me habló Tánatos.” (15-16). Ante esto, Prometeo le aconseja cultivar el amor pues así “la pasará menos aburrida” (16-17).

El aburrimiento, o sea, el *tedio*, aparece como un gran problema de la existencia humana.¹⁰ La monotonía de la que huyen el Hombre y la Mujer apuntan a la caducidad, a la muerte, al sinsentido de la vida, tan perceptibles en el siglo XX: “El verdadero aburrimiento no es el que resulta de un libro, de un espectáculo o de una diversión que nos cansan [...]: el aburrimiento profundo que, como niebla silenciosa, se recoge en los abismos de nuestro ‘ser ahí’, mancomuna hombres y cosas, a nosotros mismos con todo lo que está en derredor nuestro, en una singular indiferencia” (Heidegger cit. por Abbagnano, 1963, p. 9).

Hasta los dioses se aburren. Tánatos comenta que ninguno de los olímpicos está satisfecho con lo que hace: “-El otro día, la misma sombra del Destino me decía que también abominaba su oficio y que le aburría terriblemente la callada inflexibilidad de sus acciones [...]” (p.18). En el acto anterior, ha revelado a la Mujer que los dioses también han de morir algún día, “como todo” (p.14).

En el último acto de *Cuando Zeus está ausente*¹¹ –que se desarrolla en la época actual– el padre de los dioses vuelve cansado y encanecido de sus andanzas mundanas y confiesa a Hera:

ZEUS. [...] Ahora me doy cuenta de que tenía razón Prometeo cuando decía que “el tiempo va envejeciendo y enseñándolo todo”. Ahora yo también sé lo que es el dolor, la soledad, la derrota, la ingratitud, y por eso recién puedo apreciar lo que es el placer, la amistad, el triunfo, la lealtad. Querida mía, creo que recién ahora estoy en condiciones de ser realmente feliz. (Se sienta.) Perdonad que me siente, pero estoy muy cansado. (Matorras Cornejo, 1952, 48).

La abrumadora perspectiva de tallar indefinida y monótonamente la piedra cambia a partir del momento en que el personaje sabe que cuenta con un tiempo limitado, y desconocido por otra parte, para hacerlo: “HOMBRE. –Pero entonces, si no me apuro, no tendré tiempo de acabar mi obra. Me has disipado el aburrimiento...” (p.15).

Según el ideario existencialista, Prometeo sería la figura más adecuada para ilustrar emblemáticamente las elecciones del ser humano. Al escoger su propio camino y apartarse de la norma olímpica, tiene que aceptar el riesgo y la responsabilidad de sus actos. Sin embargo, su castigo ejemplar no se incluye en *El fuego robado*. No es eso lo que interesa al dramaturgo. Su mirada está puesta en la criatura humana, sometida a la angustia de la existencia. La inquietud existencial de Matorras se proyecta en ese Hombre destinado a descubrir para qué está en el mundo: durante la breve –y si se quiere, esquemática– acción dramática, enfrenta dos fuerzas igualmente potentes, pero de signo contrario, el amor y la muerte. Tensionada por esas dos fuerzas, la pareja humana buscará y construirá el sentido de la vida. A ellas se unirá el poder de la escritura, que es objeto del siguiente apartado.

9. A partir de ahora citamos por la publicación de Arias Saravia et al (1993, p. 4).

10. Sus biógrafas refieren otra pasión a la que Matorras dedicó mucho de su tiempo: la aviación, posiblemente para conjurar el tedio de que hablan sus personajes (cfr. Arias Saravia et al, 2000: 6-7).

11. Citamos por la única edición existente de la obra (Ediciones de la Carpa, 1952).

Autorreferencialidad y canon local

La constante apropiación de mitos y personajes clásicos desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy constituye un interesante campo de exploración autorreferencial y metateatral. Probablemente, la sospecha posmoderna sobre el agotamiento de la creatividad y la necesidad de legitimar una escritura evanescente que se licua en el rápido consumo cultural pueden explicar la intensa producción escénica de carácter *aluvional*, frecuentemente alimentada de reescrituras de clásicos, no solo en Argentina sino también en el mundo, aunque las más acuciantes problemáticas de cada contexto aporten nuevas significaciones a los mitos y a las figuras míticas recuperadas/apropiadas.

La *revisitación* de los clásicos a mediados del '50 en la escritura matorriana admite nuevas consideraciones al respecto. ¿Por qué elige el dramaturgo la figura de Prometeo como nexo en sus dos obras de intertexto clásico?

Sobre el titán y su fuego convergen una serie de cuestiones. Prometeo es el demiurgo que crea al Hombre, insuflándole la vida mediante la chispa robada al Olimpo. Sabe de antemano cómo ha de terminar su historia (recordemos que Prometeo tenía el don de la profecía). Cuando la Mujer se queja de que no puede congeniar con el Hombre, el titán le contesta: “–Eso no lo podréis evitar, porque está resuelto por el Destino. Pero hay algo que puede compensarles, en breves instantes, de tales malos ratos... pese al propio Zeus” (p.17).

En realidad, es desde la perspectiva metateatral que reduplica especularmente al dramaturgo, un director de teatro que pone personajes en el escenario. Por eso, le dicta a la Mujer cómo debe actuar y los parlamentos que debe pronunciar: “[...] entra a esa gruta donde el hombre continúa golpeando las piedras, repítesela al oído [la palabra *amor*] y hazle una caricia. Después me dirás el resultado...” (*ibid.*). El vagido del recién nacido de la escena final es el indicio de la victoria de la vida sobre la caducidad de los mortales.

Al mismo tiempo, el rol creador de Prometeo se imbrica con el eje semántico de la escritura, que comienza a desplegarse con el impulso irrefrenable del Hombre de esculpir signos y de la Mujer de inventar palabras. Prometeo es también una metonimia de la raza humana a la que adhiere *por elección* (en otra convergencia con el existencialismo). La chispa divina otorgada al ser humano permite que este, a su vez, cree el lenguaje y el arte literario/teatral. Casi en el desenlace, Tánatos advierte a Zeus el peligro que conllevan:

“–Esos signos, inspirados por el fuego de Prometeo, pueden llegar a vencerte a ti, a todos los dioses, y a mí mismo” (p. 20), proclamando vencedor al arte de la escritura sobre todas las tiranías, incluida la del tiempo.

En la otra dramaturgia clásica, *Cuando Zeus está ausente*, Prometeo es la voz revolucionaria que amenaza el *status quo* de los olímpicos, mientras que la función metaficcional es representada por el Escritor:¹²

Tanto personajes femeninos como masculinos son transgresores con respecto a actitudes establecidas por una época o por una estructura social. Los convencionalismos provincianos demasiado rígidos y su marcada apetencia de otros horizontes nos explican la preferencia del escritor salteño por la figura mítica de Prometeo, considerada siempre como el arquetipo de salvación y liberación. (Arias Saravia et al, 2000, p. 52)¹³

12. En ambas obras están presentes y asociados los roles del libertador y del dramaturgo.

13. Retomamos el trabajo de López sobre la incidencia del teatro de Giraudoux y Anouilh en la escena

Como afirman Arias Saravia, Parra y Saicha, el dramaturgo salteño sintió una marcada preferencia por Prometeo puesto que este, como arquetipo de la liberación, implicaba la libertad en un medio tan prejuicioso y conservador como la sociedad salteña. Pero Prometeo también representa, a nuestro juicio, a la dramaturgia latinoamericana en su relación con la cultura europea. Observemos que los mitos de *El fuego robado* y *Cuando Zeus está ausente* giran en torno a robos, raptos, fecundaciones, todos mecanismos de la apropiación cultural.

Jorge Luis Borges afirmó en 1974 que nuestra tradición es toda la cultura occidental y que tenemos más derecho a apropiarnos de ella que cualquier otro habitante de un país del occidente añadiendo un rasgo distintivo del escritor argentino y sudamericano: la posibilidad de “leer esa tradición desde los márgenes, desde la periferia, de trabajar sobre ella sin supersticiones que lo inhiban o lo limiten” (cit. por Fernández, 1992, p.104).

Escribir desde la periferia es un gesto prometeico que escritores como el antillano Aimé Césaire –autor de *Une tèmpe* (1969), obra que trastrueca la configuración actancial y la ideología de *La tempestad* de Shakespeare– han entendido muy bien y que críticos como Imtrud König von Prinz han descrito aún mejor, al decir que la tarea de la comparatística consiste en

[...] dar cuenta de las formas de apropiación e intertextualidad que desarrolla este continente en su primero esforzado y luego irreversible contacto con las culturas colonizantes, así como de la dialéctica intrínseca del hibridismo y sincretismo en su creación literaria...” (König von Prinz, 1998, p. 1074)¹⁴.

En Balestrino y Sosa (2007), decíamos que “el fuego robado” es la escritura de los dioses, no otorgada voluntariamente por estos (como en el caso de las bíblicas Tablas de la Ley) sino arrebatada como un hecho de supervivencia y aun de superación”. Es digno de destacar este gesto fundacional de Matorras en tanto reflexión autorreferencial sobre la propia práctica y la escritura dramática salteña, situada marginalmente con respecto a los circuitos hegemónicos aun dentro del sistema nacional.

La conciencia territorial del dramaturgo y su capacidad de distanciarse del sistema nativista imperante muestran la extraordinaria potencialidad de una dramaturgia “bajo la arena” –parafraseando nuestras palabras (Balestrino y Sosa, 2013)–, que osa desmarcarse de las propias constricciones socioculturales locales y del aislamiento dentro de la cartografía teatral nacional y continental.

A mediados del siglo XX, la desacralización de los clásicos llevada a cabo mediante la parodia y la ironía en *El fuego robado* es también la proclamación del derecho del subalterno, del escritor situado en la periferia, a subvertir el canon olímpico europeo y a hacer oír, con timidez y autoconciencia a la vez, la voz casi inaudible del teatro en provincias dentro del canon nacional.

argentina para reflexionar sobre el valor del mito rescatado por nuestro dramaturgo. López concluye que los autores porteños utilizaron mitos clásicos “como base para debatir problemas de la actualidad” y agrega: “[...] se recurre al mito para poder expresar de manera indirecta una reflexión sobre la realidad circundante” (1993, p. 53).

14. Para ilustrar la apropiación “antropofágica”, König cita obras como *La hojarasca* de García Márquez o *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (por nuestra parte, mencionamos antes *Antígona Vélez*), que incorporan temas o motivos de la literatura clásica europea, no para prestigiar dicho discurso sino como un medio de identificación y autoafirmación latinoamericana (l. König von Prinz, 1998: 1077-1078).

Bibliografía

- » Abbagnano, N. (1963). *Diccionario de Filosofía*. Trad. de Alfredo Galletti. México: F.C.E., 1ª. ed. en cast.
- » Arias Saravia, L., M. Parra y S. Saicha (2000). *Carlos Matorras Cornejo. Una escritura en los márgenes*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- » Balestrino, G. y M. B. Sosa (2007). Salta: 1930-1976. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II. Buenos Aires: Galerna/INT: 347-402.
- » Balestrino, G. y M. B. Sosa (2008). *40 años de teatro salteño (1936-1976) Antología*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Balestrino, G. y M. B. Sosa (2009). Poética e ideología en Tan sólo el monte lo sabe de Carlos Matorras Cornejo. En O. Pellettieri (ed.), *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires: Galerna: 315-325.
- » Balestrino, G. y M. B. Sosa (2012). Entre dos Centenarios: construcción de identidades y representaciones sociales en el teatro salteño. En S. Mata y Z. Palermo (comp.), *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XIX-XXI)*. Rosario: Prohistoria: 165-196.
- » Balestrino, G. y M. B. Sosa (2013). El metateatro de Carlos Matorras Cornejo: una escritura "bajo la arena". En M. Sikora y M. Rodríguez (eds.), *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires: Corregidor: 135-147.
- » Cesaire, A. (1971). *Una tempestad*. Trad. de Carmen Kurtz. Barcelona: Barral, ed. orig. 1969.
- » Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dubatti, J. (2020). Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. El hilo de la fábula. *Revista Anual del Centro de Estudios Comparados*, 20: 29-43. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i20.9635>
- » Fernández, G. (1992). El concepto de "tradición literaria" en T. S. Eliot y Jorge Luis Borges: un análisis de Discusión. En J. Dubatti (ed.), *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Buenos Aires: Biblos: 101-108.
- » Gorlero, P. (2005). Los griegos están de moda, *La Nación*, miércoles 18 de mayo.
- » Gutiérrez, F. (2023). *Cassandra liberada: el silencio del abuso. Análisis comparativo de Iluminada (rito de pasaje) de Noemí Frenkel*, *Teatro XXI*, 39: 97-114. <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n39.12741>
- » Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols. Buenos Aires, Paidós, 1ª. ed en cast. (1ª. ed. en fr., 1951).
- » Grimm, G. (1993). Campos especiales de la historia de la recepción. En Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- » König von Prinz, I. (1998). Influencia, recepción, apropiación transcultural. Apuntes para una comparatística latinoamericana. En *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Vol. II. Córdoba: Asociación Argentina de Literatura Comparada: 1073-1082.

- » López, L. (1993). Anouilh y Giraudoux en el sistema teatral argentino. En O. Pellettieri (ed.), *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio: 49-54.
- » Matorras Cornejo, C. (1952). *Cuando Zeus está ausente. El escaparate*. Buenos Aires: Ediciones de la Carpa.
- » Matorras Cornejo, C. (1993). *El fuego robado*. Salta: Universidad Nacional de Salta - Consejo de Investigación/ Biblioteca "Luis Emilio Soto".
- » Mignon, P.-L. (1973). *Historia del teatro contemporáneo*. Trad. de Jesús Torbado. Madrid: Guadarrama.
- » Ogás Puga, G. (2014). Teatro e intertextualidad: la fórmula contra el olvido. Recepción productiva, apropiación e intertexto en el teatro argentino moderno. *Telónfondo*, 20: 69-86. <https://doi.org/10.34096/tdf.n20.6601>
- » Sartre, J.-P. (1984). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones del 80.
- » Sosa, M. (2007). Intertexto clásico y filosofía existencialista en la escritura dramática de Carlos Matorras Cornejo. *Temas de Filosofía* 11, CEFISA: 251-262.

Anexo: Intriga de *El fuego robado*

Acto I, Cuadro 1:

Prometeo acaba de crear al Hombre con la “chispa creadora”. Al ver que éste se limita a moverse, comer y beber, decide dormirlo hasta hallar cómo perfeccionar su invento.

Cuadro 2:

En el Olimpo, Hermes relata a Zeus cómo Prometeo le robó el fuego en una caña hueca y Plutón llega en ese momento furioso porque el fuego infernal ya no quema. Zeus y Hermes van a la Tierra a buscar a Prometeo.

Cuadro 3:

Zeus exhorta a Prometeo para que le quite la chispa al Hombre pero el titán se declara impotente. Hermes sugiere que Hefestos esculpa una criatura similar al Hombre que ocasione la destrucción de ambos.

Acto II:

1. Hefestos deposita a una joven dormida a la entrada de la gruta y se va. Al conocerse, Hombre y Mujer encuentran sus similitudes y diferencias y resuelven no separarse nunca.

2. Luego de un tiempo, las relaciones han cambiado; el Hombre trabaja constantemente la piedra mientras que la Mujer llama inútilmente su atención.

3. Tánatos visita a la Mujer hecha por los olímpicos y le comunica el destino de los mortales. Al llegar el Hombre, la Mujer le informa lo mismo y aquel siente disiparse su aburrimiento.

4. Prometeo visita a la Mujer, quien le confiesa su aburrimiento. El titán le enseña cómo el amor puede compensar a los hombres de los sinsabores cotidianos.

Epílogo:

1. Soliloquio de Tánatos sobre el inexorable rol que cada uno de los dioses debe realizar (aburrimiento).

2. Zeus y Hermes interrogan a Tánatos sobre su impresión acerca de los mortales. Este les hace ver la peligrosidad de la acción prometeica: la derrota de la oscuridad y la invención de la escritura. El nacimiento de un nuevo ser hace huir, vencido, a Tánatos.

CARLOS MATORRAS CORNEJO

EL FUEGO ROBADO



Publicación de la Biblioteca

Luis Emilio Soto

Proyecto N°. 326

CONSEJO DE INVESTIGACION
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA