

**CAUCES DISCURSIVOS DE LA MEMORIA CULTURAL:
HISTORIA, LEYENDA Y FICCIONALIZACIÓN DRAMÁTICA EN ESTECO DE
FRANCISCO MATEO**

*(DISCURSIVE WAYS OF THE CULTURAL MEMORY:
HISTORY, LEGEND AND DRAMATIC FICTIONALIZATION AT ESTECO BY
FRANCISCO MATEO)*

Marcela Beatriz SOSA *

RESUMEN

Este trabajo constituye un avance del Proyecto N° 1408 del CIUNSa., cuyo objetivo fundamental es relevar y explorar la dramaturgia de Salta desde sus orígenes hasta nuestros días, investigación que se entronca con otras anteriores sobre la historia del teatro salteño pero que, en este caso, se realiza desde la perspectiva del comparatismo.

Nuestro estudio se centrará en el texto dramático inédito de Francisco Feliciano Mateo, *Esteco*, escrito en 1976, y en los cauces discursivos que adopta la memoria cultural de la región, puesto que la leyenda de Esteco también ha sido tratada desde el punto de vista de la narrativa: *La mujer de piedra* (1974), de Fernando Figueroa.

Un estudio contrastivo permite evaluar las coincidencias y divergencias que se producen entre ambos discursos, así como sus relaciones con el histórico y con la tradición oral.

Por último, se realiza una breve reflexión sobre los valores intrínsecos de *Esteco* en cuanto obra dramática y sobre su relevancia para hacer una lectura ideológica del imaginario en su contexto de producción.

Palabras Clave: teatro, memoria cultural, región, historia, leyenda, ficcionalización.

ABSTRACT

This work constitutes an advance of CIUNSa's Project N° 1408, whose fundamental object is to reveal and to explore the dramatic art of Salta since its origin up till nowadays, investigation that is descended from the same stock with others before about the history of the salteño theater although, in this case, it's made from the perspective of comparatism.

Our study will deal in the dramatic unpublished text of Francisco Feliciano Mateo, Esteco, written in 1976, and in the discursive ways that the cultural memory of the region adopts, so that Esteco's legend also has been treated since narrative's

* INSOC - Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta - Avenida Bolivia 5150 - CP 4400 - Salta - Argentina.

Correo Electrónico: sosamar@unsa.edu.ar

point of view: *La mujer de piedra* (1974), by Fernando Figueroa.

A contrastive study allows to evaluate the coincidences and divergences that are produced between both discourses, as its relations with the history and with its oral tradition.

Finally, we realize a brief reflection about Esteco's intrinsic values as dramatic text and its relevance to make an ideological reading of sociocultural imaginary in the context of reception.

Key Words: theater, cultural memory, region, history, legend, fictionalization.

LA LITERATURA COMPARADA Y EL TEATRO REGIONAL

En trabajos previos (Balestrino, Sosa y Parra 2000; Balestrino y Sosa 2005), hablamos con frecuencia de las condiciones de producción, recepción y circulación del arte escénico salteño, que lo han convertido en una práctica “de bordes”, siempre situada en las márgenes de la legitimación social. Tal situación surge, a nuestro criterio (Balestrino y Sosa op.cit.), de un desconocimiento de los textos dramáticos que jalonan -si bien no en forma tan prolífica como la poesía y la narrativa-, el transcurrir del teatro salteño a lo largo de todo el siglo. Precisamente, la investigación de la cual este trabajo forma parte se propone relevar y explorar la dramaturgia salteña a partir de sus orígenes y hasta nuestros días desde la perspectiva del teatro comparado.(1)

La tarea es compleja y llena de dificultades, pues se debe localizar el material –muchas veces inédito- que, como ocurre a menudo en el ámbito teatral, se “traspapela” luego de su empleo en la puesta en escena. Es frecuente que el hallazgo abra nuevas perspectivas de lectura, determinadas por los mismos textos. Es lo que ocurrió con la obra inédita de Francisco Feliciano Mateo, *Esteco*, premiado con una Mención por la Sociedad Argentina de Escritores en 1976.

Como su nombre lo indica, la obra tematiza la leyenda de Esteco o de “la mujer de piedra”, que remite con claridad meridiana al relato de “la mujer de Lot”. Así, la búsqueda de la instauración de un canon teatral salteño se conjugó naturalmente con uno de los renovados enfoques de la comparatística pues, entre los problemas generales de ésta, figuran las “relaciones tematológicas de internacionalidad, a partir del análisis de la transmisión y reelaboración de unidades temáticas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc.) en el teatro nacional” (Dubatti 1995, 17).

El replanteo de los alcances de la Literatura Comparada y del Teatro Comparado resignifican las vinculaciones con otras ramas de los estudios teórico-críticos ya que, como afirma Dolores Romero López -refiriéndose a la literatura española-: “Con la literatura comparada las Facultades de Filología tienen la posibilidad de entablar diálogo con la realidad cultural y recibir nuevos métodos de análisis que sirvan para conocer y comprender mejor nuestro complejo y fragmentado entorno” (D. Romero López 1998, 11).

De esta manera, una visión disciplinar que parecía atada a viejos modelos y hasta constituía el coto cerrado de unos pocos, ayuda a mirar, desde perspectivas procedentes de otros campos como la *teoría del polisistema* de Even-Zohar (1990), producciones nacionales y regionales:

Steven Tötösy de Zepetnek en su artículo "Estudios postcoloniales: el "Otro", el sistema y una perspectiva personal, o esto (también) es literatura comparada", amplía el nuevo paradigma de los estudios comparados hasta abarcar los estudios postcoloniales. Equipara las nociones de poder/no poder, procedentes de los estudios postcoloniales, a las de centro/periferia, literatura original/literatura receptora, según la terminología de Even-Zohar. La *comparación* entre las distintas teorías es una necesidad inminente para hermanar opiniones. (Romero López *op.cit.*,15) [Cursiva nuestra]

En este trabajo, entonces, convergen varios objetivos: se pretende dar cuenta de la reelaboración vernácula de la leyenda bíblica –lo que aporta interesantes observaciones sobre los contactos culturales entre el Viejo y el Nuevo Mundo, o centro/periferia-, a la vez que estudiar los cauces discursivos que adopta la memoria cultural de nuestra región, puesto que la leyenda de Esteco había sido tratada en 1974 desde el punto de vista de la narrativa por Fernando Figueroa, en *La mujer de piedra*.

Un estudio contrastivo permitirá evaluar las coincidencias y divergencias que se producen entre ambos textos, así como sus relaciones con el discurso histórico, con la tradición oral y con el relato bíblico.

Con tantos débitos al discurso narrativo en sentido amplio, se nos plantearon, además, respecto de *Esteco*, dos cuestiones relacionadas con los rasgos específicos del género dramático: por un lado, la *teatralidad* (si ésta ha sido lograda efectivamente); por otro, la incidencia del contexto sociopolítico (año 1976) en una lectura ideológica de la obra.

ENCRUCIJADAS CULTURALES: EL TEATRO DE FRANCISCO MATEO

Esteco (1976) no es el primer texto dramático de Francisco Mateo ni éste era ajeno al ambiente teatral cuando lo escribió. Muy por el contrario: había pertenecido como actor a las primeras "huestes" del legendario Grupo Estudio Phersu (1958-1968) de Salta, dirigido por Perla Chacón, antes de trasladarse a Buenos Aires. Su actividad teatral no cesa en el nuevo ámbito ya que, en 1971, el GAT (Grupo Argentino de Teatro) presenta en el Teatro Margarita Xirgu la obra de su autoría, *El mocho*, con dirección general y puesta en escena de Ethel Zarlenga.

Como dice una nota previa al estreno: "[...] se trata de un espectáculo que se alimentará con distintos textos dramáticos y con secuencias de pantomima, danzas y música. La idea genérica está destinada a mostrar el enfrentamiento entre una idiosincrasia provinciana y el medio ambiente urbano" (*La Razón*, jueves 17/06/71). La acción dramática se centra en un obrero del "interior" del país y la revolución del

protagonista se encuentra, precisamente, en su interior. Los quince cuadros de que se compone la obra dan una idea de dicha acción y muestran simultáneamente una estructura simbólica, que comparte características del misterio o del auto sacramental y del teatro poético: 1) la agonía; 2) la llegada; 3) la ciudad; 4) la pensión; 5) el trabajo; 6) la huelga; 7) el bar; 8) el amor; 9) el carnaval; 10) la concubina; 11) la derrota; 12) el retorno; 13) el amigo; 14) la despedida; 15) la muerte.

En este texto Mateo utiliza una estrategia compositiva similar a la que empleará en *Esteco* unos años después: la bifurcación de los personajes en un plano real y otro simbólico. En *El mocho*, el dramaturgo recurre a la presencia de un mimo para expresar la intimidad del protagonista, “su lucha interior, sus deseos y necesidades, que jamás podrá traducir en palabras”(2):

La presencia del mimo da lugar a un plano fantástico o de abstracción que define la puesta en escena en dos espacios netamente diferentes: 1) la realidad: diálogos, personajes, problemas y lenguajes cotidianos, rústicos, vulgares; 2) la irrealidad: pantomima, las fuerzas telúricas, el carnaval, el lenguaje poético, remarcados en la parte técnica: luces, sonidos, música, diapositivas y la intervención de un ballet. (*ibid.*)

El teatro es concebido por Francisco Mateo como un espectáculo total y ecléctico, que resume el legado cultural de su región norteña, con los avances tecnológicos y la convergencia de distintas artes(3), propios de las tendencias escénicas de fines del siglo XX, además de la tradición teatral de Occidente.

Esteco es un drama en dos actos y epílogo, acompañado de un extenso *texto exterior didascálico*(4) (M. Issacharoff 1985) que se subdivide en:

a) Información sobre las fuentes legendarias e históricas en las que está basada la obra: “Versión libre de la leyenda tejida a raíz de la destrucción de la ciudad de Esteco, oficialmente llamada Talavera de Madrid, por un terremoto acaecido el 13 de setiembre de 1692. [...] Es reconocida como una de las ciudades más importantes de la antigua Gobernación del Tucumán, debido a ser el paso obligado del tráfico entre San Miguel y el Alto Perú” (1).(5) Además se consigna que la mayoría de los datos utilizados en la obra proceden de las investigaciones de Juan Alfonso Carrizo (*Cancionero popular de Salta*, 1933) y del coplero, en gran parte.

b) Distinción entre “escenario real” y “escenario teatral” o *escenario escénico* (Bobes Naves 1994, 250-251): Como si tuviera frente a sí un croquis de la ciudad colonial, el *hablante dramático básico* (J. Villegas 1982) describe el “presunto” espacio donde habrían ocurrido los hechos, nombrando y localizando la plaza de Esteco, la iglesia parroquial, el Cabildo y casas de las familias principales. El escenario teatral repite los componentes de su doble real pero circunscribe “las casas de las familias principales” a la de María Soledad, otorgándole ya, desde el discurso secundario de las acotaciones, el rol protagónico que tendrá en la acción dramática. Otro detalle significativo es que el lugar del Cabildo se sitúa “imaginariamente” en la platea, lo cual involucra al espectador de manera inquietante.

c) Acotaciones locativas, escenográficas y nominativas: Las dos primeras tienen la función de proveer instrucciones sobre el lugar escénico y su ambientación (una

plaza donde se destaca el Árbol de la Justicia o rollo, con escenografía mínima). Descuella la indicación precisa sobre la iluminación: en la sacristía o casa de María Soledad, luces que van del sepia al ocre; en la plaza, de blancas a amarillentas. La nómina de personajes trae una importante aclaración a la cual hemos hecho referencia antes: "(Todos tienen un ser real y otro simbólico)". Así, cada uno es caracterizado de manera dual:

FRAY ANSELMO: Cura párroco de la orden franciscana. DON ALFONSO: Un hombre mundano.

MARÍA SOLEDAD: Dama de la aristocracia estequeña. Sacerdotisa pagana.

MENDIGO CIEGO: Profeta. EL ÁNGEL VOCIFERANTE.

SACRISTÁN: Cojo. Diablillo o duende.

LOTERO: EL NARANJERITO o LOT.

JUANITA: Mujer de Lot. Mujer de sal.

CABALLO l'PALO: Opa del pueblo. Poseído o poseso. [...] (1-2)

El prolijo detalle del paratexto obedece a la intención de mostrar las suturas entre discurso histórico y ficcional en sentido lato, pues contiene información sobre la leyenda regional y el microrrelato de la mujer de Lot. Pero veamos la narratividad de este último, ya que el intertexto puede esconder algunas sorpresas.

Según el Antiguo Testamento (Gén. 11-14; 19), Lot es hijo de Harán, el hermano de Abraham. Tras varios años de convivencia, Lot fue a vivir con su familia a Sodoma, ciudad que había caído en desgracia ante Yavé por su maldad y excesos sexuales. Al ser recibidos con caridad únicamente por Lot, dos ángeles le anunciaron que destruirían el lugar para que se pusiera a salvo. El desenlace del relato bíblico proporciona material a la imaginación popular al incorporar la siguiente prohibición en las palabras de los ángeles: "Ponte a salvo. Por tu vida, no mires hacia atrás ni te detengas en parte alguna de esta llanura, sino que huye a la montaña para que no perezcas" (Gén. 19, 17).

En tanto el Génesis explica que Lot, una vez que se vio fuera de la ciudad con su mujer y sus dos hijas, pidió a Yavé que le permitiera vivir en un pequeño pueblo próximo, Soar, las tradiciones legendarias hebreas reformulan la peripecia de Lot localizada en Sodoma desde el momento en que el personaje abandona la ciudad, mientras ésta se sacude en un terrible terremoto. Es interesante observar cómo el imaginario popular desconoce datos "reales" de poca significación (los ángeles dicen a Lot que la destrucción de Sodoma no empezará hasta que él y su familia no se hayan alejado completamente) para desarrollar la leyenda de la mujer de Lot, personaje que no ha tenido ningún "papel" en el relato bíblico. A pesar de las advertencias de no darse vuelta mientras huían, la mujer de Lot no puede resistir la curiosidad de mirar hacia atrás y se convierte en estatua de sal (Gén. 19, 26).

Podríamos aventurar algunas hipótesis para explicar este "suplemento" del mito, casi siempre asociado con la admonición sobre la imprudencia y la curiosidad de la mujer (también es posible leer la misoginia arraestrada históricamente), pero nos parece mejor dejar para el final la interpretación, a la luz de la reelaboración efectuada en *Esteco*. Sólo nos interesa rescatar ahora las connotaciones de la leyenda, que Alicia Poderti ha analizado, precisamente, en relación con la de *Esteco*,

entre otros relatos orales (A. Poderti 2000):

La palabra "leyenda", ha indicado, durante mucho tiempo, una actividad semiritual [*sic*] y, a la vez, un significado de "narración no acreditada históricamente". [...] En el mundo de la Historia, según Jolles, la leyenda, se convierte en algo inverosímil, dudoso y, finalmente, contrario a la verdad. [...] Sin embargo, la forma de la leyenda posee una matriz común con la narración histórica. Así muchas leyendas relevadas entre las comunidades del noroeste constituyen importantes eslabones en el proceso de articulación de las tradiciones populares con la historia. (*op.cit.*, 106-107)

La estudiosa no sólo enuncia las características distintivas *consensuadas* del discurso legendario por oposición al histórico sino que reflexiona sobre las leyendas autóctonas y su carácter *híbrido* (proveen elementos históricos a través de la anécdota o de la toponimia, determinando información bastante aproximada sobre tiempos y lugares en los que, efectivamente, ocurrieron sucesos fundacionales):

La actividad mental de estas formas simples(6) en América presenta rasgos de transculturación, al aunar los estadios naturales de la memoria colectiva con la sistematización del discurso historiográfico del tronco hispánico (*ibid.*, 108)

Luego, A. Poderti se explaya sobre la fundación, características y desaparición de la ciudad de Esteco –elementos que recuperaremos brevemente- y sobre su discursivización en la narrativa. Esteco es refundada dos veces: en 1609, el gobernador Alonso de Ribera reúne en una sola ciudad (Nuestra Señora de Talavera de Madrid de las Juntas, aunque se la conocerá vulgarmente como Esteco) dos poblaciones anteriores (Madrid de las Juntas y Nuestra Señora de Talavera de Esteco) que tenía, sin embargo, "mala prensa" desde el principio "por unos arenales y salitrales malditos" (Barraza y Cárdenas, cit. por A. Poderti *op. cit.*, 128). A pesar de ello, la ciudad floreció económicamente y adquirió esplendor por su ubicación estratégica entre las principales poblaciones del Tucumán colonial (pasaba por ella el camino del Inca). En 1692, Esteco fue destruida por un terremoto que también derribó a otras fundaciones de la región.

La leyenda recogida por Carrizo es la fuente que empleó Mateo para su ficcionalización dramática; la transcribimos textualmente a fin de poder confrontarla con dicho texto y la novela de Fernando Figueroa:

Es fama que un día llegó a Esteco un peregrino, que vino a llamar a las puertas de estos ricos orgullosos y en todas partes no recibía sino denuestos e insultos. Rezaba a gritos por las calles y decía profetizando: "¡Se pierde Esteco! ¡Se pierde Esteco!, ¡Salta saltará, San Miguel florecerá y Esteco se hundirá!" Pero era tomado por loco y apedreado. Un día salió el peregrino de la casa de una mujercita pobre que lo hospedaba, a predicar la humildad, la caridad y la templanza, pero nadie lo escuchó tampoco y viendo que ni chicos ni grandes, ni mujeres ni ancianos veían el castigo

de Dios que se aproximaba, regresó a la casa de la buena mujer y le dijo que tomara a su hijo de meses y saliera tras él, sin volver la cara al pueblo pervertido. Así hizo la estaqueña [*sic*] y cuando hubieron vadeado el río Pasaje, se sintió un sacudimiento de tierra y un estrépito, la mujer volvió la cabeza movida por la curiosidad y vio a Esteco envuelta en llamas y convertida en escombros. Era el día 13 de septiembre de 1692, a las diez y media de la mañana. La mujer quedó hecha piedra y la ciudad pavesas, víctima de su orgullo y vanidad. [...] (J. A. Carrizo 1933, 32-33)

El mismo Carrizo consigna el paralelismo con el relato bíblico: “[...] la Sodoma americana está ahí cerca de la confluencia del río Las Piedras con el pasaje”, pero agrega un dato que fomenta la morbosidad popular: “[...] es creencia general que la estatua de piedra de la mujer con el niño en los brazos, se hace visible de tiempo en tiempo entre la hojarasca del monte [...]” (*ibid.*), información que se une a la creencia generalizada de que la estatua se desliza, paso a paso, hasta Salta y que el día que llegue, ésta desaparecerá.

Esteco y La mujer de piedra, frente a frente

Acto I, Cuadro 1 (Plaza de Esteco): Un ciego, acompañado por una india, pide limosna mientras enhebra coplas que delatan la avaricia de sus ciudadanos. El encomendero y su esposa regatean por una manta de vicuña con el Tejedor, pero no tienen reparo en tirar un aro de plata al ciego, haciendo una despectiva ostentación de su riqueza. El Naranjerito (Loter) muestra sus buenos sentimientos. Caballo l’Palo, el opa del pueblo, habla de los temblores anticipados en el mes de julio. El ama de María Soledad, una importante y bella mujer de Esteco, cuenta a Lotero la pena amorosa de su patrona.

Cuadro 2 (Sacristía): Fray Anselmo, aún apuesto pese a su edad mediana, recibe la visita de doña Salomé, quien le transmite la invitación de aquella para esa misma noche. El sacerdote se debate ante la tentación (monólogo). (p. 8)

Cuadro 3: María intenta seducir a Fr. Anselmo: ante la reticencia de éste, utiliza distintas estrategias (la hipocresía, la cólera, el papel de víctima) y, por fin, le confiesa su amor por él. El rechazo de Anselmo hace que se encone aún más en su capricho.

C. 4: Juanita, la mujer de Lotero, cuenta a unas “viejas rezadoras” que padece un mal de los huesos que la va inmovilizando y hace que “se vuelvan sal”. También les comenta su esterilidad. Hablan del sacerdote quien, desde el púlpito, proyectó su lucha interior en un sermón incomprensible para los feligreses. El Regidor comenta a Lotero que todas las noches ve una figura embozada “que maldice y relincha” junto a la casa de María Soledad, al que llaman “el Cura sin cabeza”.

C. 5: Pugna íntima de F. Anselmo frente a la casa de María Soledad.

Acto II, Cuadro 6 (7) (Plaza de Esteco): Admonición y profecía del Ciego a la ciudad, acusada de avaricia, incredulidad y libertinaje (17-18). Lotero y el Sacristán dialogan sobre la extraña conducta de Juanita.

C.7 (Sacristía): Fray Anselmo, borracho, dialoga con el Sacristán sobre la profecía del Ciego. Se produce una transmutación en el Sacristán quien, convertido en diablejo, incita a Alfonso a caer en los brazos de María Soledad (no se sabe si es sueño o realidad). Hay un temblor que es interpretado por F. Anselmo como un signo. Alusión a Sodoma (22).

C. 8 (Plaza de Esteco): Juanita cuenta su enfermedad a Lotero. Éste, que había dudado de su mujer, le promete amorosamente llevarla a San Miguel para que se cure. “Lucha” amorosa del Sacristán y la Chinita.

C. 9 (Habitación de María Soledad y Plaza –escenario bifurcado-): María Soledad desdeña y humilla a Fr. Anselmo luego de que éste se ha dejado llevar por la pasión (parlamento de “autodefinición” de la mujer, 25). En la plaza, se ubican todos los personajes; el Ciego repite su profecía y adelanta, críticamente, el final de Juanita. María y Anselmo contemplan la escena; al fin, éste comprende que el Ciego es el Ángel Vociferante (“coreografía de sonámbulos”). La gente lo agrade pero Lotero lo defiende y lo saca de ahí. El bando (fechado el 13 de setiembre) del Regidor lo expulsa. El sacerdote se recobra de su pasión. El Ciego se transforma en el Ángel Vociferante y exhorta a Lotero para que abandone inmediatamente Esteco con su mujer con la prohibición de mirar atrás (28). María Soledad preside el baile desenfadado de la plaza, hasta que comienza el terremoto. Anselmo cae de rodillas y se propone morir junto a su pueblo.

Epílogo: El Ángel Vociferante y su acompañante, también rejuvenecida, esperan a Lotero y su mujer, que apenas puede correr. Esta se desprende de él y mira hacia Esteco, mientras queda convertida en estatua de piedra. El Ángel Vociferante concluye su vaticinio: cuando la estatua llegue a tocar el agua de una laguna al norte de la ciudad, será el fin del mundo.

Una somera revisión de la intriga arroja un primer resultado: el conflicto dramático, si bien retoma el espacio, algunos personajes y el desenlace de la leyenda, constituye una reelaboración profunda de la misma. Sobre un trasfondo de avaricia, idolatría y lujuria, se recorta la pasión del sacerdote de la ciudad, Fray Anselmo, por una dama estequeña de costumbres relajadas, María Soledad. Esta pareja pecaminosa tiene su correlato, exactamente opuesto, en el compasivo Lotero (el Naranjerito) y Juanita, su mujer, quienes se aman tiernamente. El Ciego es el Ángel Vociferante. Recordemos que en el relato bíblico quienes huían de la ciudad eran Lot, su mujer y sus dos hijas, mientras que en la leyenda norteña es solamente una mujercita pobre con un pequeño en brazos, la protagonista del relato, además del peregrino que predicaba el arrepentimiento “a gritos”. En el desenlace se inserta una variante de la leyenda: “Y la mujer de piedra quedará por siglos al pie del cerro Lumbreras, como señal de la soberbia y el orgullo de un pueblo... Pero, avanzará lentamente cada año, hasta el borde del lago oculto al norte de lo que fue una ciudad y, cuando en su lento deambular, llegue a tocar el agua con su duro pie, será que será el FIN DEL MUNDO”. (29)

En *La mujer de piedra*(8), sobre el mismo trasfondo de corrupción se distinguen dos intrigas paralelas: la primera, es la trama tejida por los amores del Teniente Rodrigo de Hurtado y Osorio, hijo del Alcalde, y Milagro, hija del español Bartolomé de Cámara y una india tonocote; la segunda, es la urdida por el Alcalde y el Alguacil para apoderarse ilegítimamente de un cargamento de oro enviado a la metrópoli española. Ambas intrigas se unen cuando Rodrigo es apresado por los indios y evita ser matado a garrote gracias a que “Mila” intercede ante el curaca Anslá (de otra tribu) y éste obtiene la vida del militar a cambio de entregar la suya. El amor de los jóvenes es probado una vez más y definitivamente: cuando se produzca el terremoto y la familia abandone la ciudad avisada por el “Gran Cura-ka” (peregrino), será el apasionado llamado de Rodrigo lo que obligue a Mila a darse vuelta y la

convierta en piedra. En el texto de Figueroa hay también modificaciones con respecto a la leyenda recogida por Carrizo: existe una historia de amor trágico (igual que en el texto de Mateo) y la figura del peregrino es sustituida por la de un curaca que comparte los rasgos de profeta y curandero (la simbiosis cultural entre elementos indígenas e hispánicos es muy importante en la reelaboración de Figueroa).

Es decir que ambos textos incorporan funciones idénticas a las que subyacen en el relato bíblico: la corrupción de una ciudad – la exhortación desoída al arrepentimiento – el castigo divino, junto con la inmolación de una mujer inocente. Pero cada uno elige construir la trama desde una perspectiva diferente: en el texto de Mateo, la lujuria del sacerdote es la máxima expresión de la sima moral en que se hallan sumidos los habitantes de Esteco; en el de Figueroa, la codicia es el pecado que recorre todos los estamentos de una sociedad mercantilizada y marcada por un profundo desprecio hacia las etnias autóctonas.

Pero lo realmente llamativo es que *La mujer de piedra* parece constituirse en la base –fragmentaria y larvada- de la *reescritura* (9) dramática de *Esteco*. Para decirlo con otras palabras, en el capítulo final del texto de Figueroa encontramos el núcleo generativo de la intriga diseñada por Mateo:

[Don Rodrigo] ...atravesó las calles y cruzando la plaza, tuvo que dar un salto inesperado, pues la tierra estaba partida por una profunda grieta que se había tragado el pestilente "Rollo de la justicia".(10) [...]

Asimismo pasó de largo frente al sacerdote que, trepado en los relieves de un derruido paredón, inútilmente predicaba penitencia e instaba a la feligresía a reunirse a su alrededor para impetrar el divino Auxilio.

Una mujer, semidesnuda y mesándose los cabellos, salió enloquecida de la posada "El Buen Amanecer" chillando desvaríos y, trotando en una dirección, de pronto volvíase hacia el lado contrario; y, mientras arrojaba al Cielo procaces blasfemias, rasgaba el frívolo vestido que aún llevaba dejando al descubierto sus carnes lujuriosas, y que nuevamente procuraba cubrir a la vez que rogaba piedad y perdón al Supremo a quien acababa de ofender. (111)

El sacerdote que predica junto a sus feligreses en *La mujer de piedra* es el Fray Anselmo de Esteco: "FRAY ANSELMO. (Se pone de pie en paz consigo mismo) Gracias, Señor, ahora sé cuál es mi sino. Sí, ahora sé... Tú querías un testigo. Un testigo que en la hora última de este pobre pueblo te represente y confirme tu nombre... (Se coloca frente a la muchedumbre, mientras se escucha solamente el ruido sordo del terremoto) Os bendigo, en nombre del Señor, desdichado pueblo de Esteco [...]" (29).

La mujer lujuriosa que abandona el prostíbulo en *La mujer de piedra* es sustituida por una dama de alcurnia pero igualmente lasciva y desenfrenada en sus movimientos y gestos ("María Soledad se agita locamente en el centro de la ronda", 29). Aquí ha de notarse el sesgo diabólico de María Soledad y sus secuaces (intensamente marcado aun desde las acotaciones nominativas), frente a las alusiones a ritos (relacionados con mitos andinos: Pachamama, la Hija del Monte, el Ucumar) que vienen justificados desde la contextualización histórico-social.

CONCLUSIONES

El análisis contrastivo realizado permite concluir que los textos ficcionales contemporáneos reescriben la leyenda noroesteña a causa de la intensa fascinación que sigue ejerciendo para ellos lo que tiene de común con el relato bíblico. Más allá de las fronteras nacionales y temporales, la estructura profunda de la narración apunta a una necesidad, determinada desde una cosmovisión cultural y religiosa, de justificar los desórdenes, tanto naturales como sociales. No obstante, es muy significativa la *actualización* de dicha leyenda que realizan el novelista y el dramaturgo, con pocos años de distancia, en la década del '70, en una Argentina convulsionada social y políticamente. Centrando nuestra atención en el imborrable y trágico año de 1976 en que Mateo escribe su *Esteco*, es imprescindible una lectura ideológica del texto. La ciudad emblemática de la perdición –estigmatizada por el derroche y la corrupción de las clases gobernantes– es una metonimia de Argentina, envuelta en un tembladeral del que no quedará piedra sobre piedra, si no arroja de sí lo que la corrompe. El castigo ejemplar se vuelve en alucinada metáfora de la *función social* del dramaturgo: así como Fray Anselmo ha descubierto que su rol es el de ser testigo del fin de Esteco, el discurso teatral salteño se erige, como no había ocurrido antes, en “testigo” y vocero de las angustiosas circunstancias de la sociedad argentina. Esta lectura no sólo arroja luz sobre el imaginario sociocultural salteño de ese momento, sino sobre los reposicionamientos de la escritura dramática dentro de las prácticas culturales vernáculas.

Por último, queremos contestar (y contestarnos) al interrogante planteado sobre la teatralidad de *Esteco*. Aunque el trabajo ha dejado sin explorar numerosas facetas reservadas para otra ocasión, es posible asegurar que el texto está logrado dramáticamente debido a la reelaboración del conflicto, al tratamiento eficaz de la psicología de los personajes –que permite asistir a continuas “luchas” a nivel exterior e interior–, al uso adecuado del diálogo teatral y a la sensación de “fresco social” que se ha conseguido. Una respuesta más que halagüeña a la hora de diseñar el mapa apenas esbozado de la escritura dramática salteña.

NOTAS

- 1) Proyecto N° 1408 del CIUNSA: ESTUDIO COMPARATÍSTICO DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA SALTEÑA. RELACIÓN CON OTRAS DRAMATURGIAS (2005-2007).
- 2) Estas palabras figuran en el programa de mano de la puesta, cedido gentilmente por su autor al mismo tiempo que nos relataba la pérdida del original.
- 3) Actuaban los mimos Ángel Elizondo (también salteño) y Yaco Guigui, dirigidos por Á. Elizondo; Raúl Aller, Marta Álvarez, Martín Coria, Silvia Corral, Eduardo del Valle, Luis Guille, Cristina Hayes, Leonardo Leiderman, Osmar Pereyra, María del Carmen Dacal (también ex integrante de Teatro Estudio Phersu) y María Virginia Dacal. La coreografía es de María del Carmen Dacal. También hay inclusión de poemas: las voces son de Carlos Román y Titina Makantassis.
- 4) Es el paratexto configurado por prefacios, notas, etc., cuyo objetivo es comentar el tema por oposición a su fábula. Para ésta y otras nociones teóricas sobre

las acotaciones, ver Issacharoff *op.cit.*

- 5) A partir de aquí citaremos el texto por la copia mimeografiada que nos facilitó Francisco Mateo.
- 6) Poderti sigue aquí remitiendo a la clasificación de A. Jolles (1977).
- 7) Aquí hay que hacer dos aclaraciones: Hay una acotación que encabeza el Acto ("Los personajes, en este acto, sufren la agudización de sus caracteres simbólicos") y la numeración de los cuadros es correlativa con respecto a los anteriores de I (17).
- 8) Desde aquí citaremos el texto por la edición de 1974.
- 9) Para la noción de *reescritura*, véase G. Balestrino y M. Sosa (1997).
- 10) Recuérdese que este elemento tiene una radical relevancia en la escenografía de la obra de Mateo.

BIBLIOGRAFIA

BALESTRINO, G y SOSA, M (1997) El bisel del espejo (La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano). Salta, CIUNSa./CeSICA.

BALESTRINO, G, SOSA, M y PARRA, M (2000) Un siglo de teatro en Salta: memoria y balance. Salta, CIUNSa.

BALESTRINO, G y SOSA, M (2005) "Salta (1900-1930)", en O. Pellettieri (dir.), Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. I. Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, 291-329.

BOBES NAVES, Ma. del C (1994) El teatro, en Darío Villanueva (coord.), Curso de teoría de la literatura. Madrid, Taurus, 241-268.

CARRIZO, JA (1933). Cancionero popular de Salta. Universidad Nacional de Tucumán.

DUBATTI, J (1995) Teatro comparado. Problemas y conceptos. Buenos Aires, Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

EVEN-ZOHAR, I (1990) Polysystem Studies, número especial de Poetics Today, 11, 1 (primavera de 1990).

FIGUEROA, F (1974) La mujer de piedra (Leyenda de Esteco). Salta, Ediciones Tierra Gaucha.

ISSACHAROFF, M (1985) Le spectacle du discours. Paris, José Corti.

MATEO, FF (1976) Esteco. Texto inéd.

PODERTI, A (2000) La narrativa del Noroeste argentino. Historia socio-cultural. Salta, CIUNSa/Milor.

ROMERO LÓPEZ, D (1998) Impulsos en literatura comparada, en D. Romero López (comp.), Orientaciones en literatura comparada. Madrid, Arco/Libros, 9-17.

VILLEGAS, J (1982) Interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa, Girol Books.