

Teatro y frontera

Cruces y desplazamientos geográficos y culturales en la producción dramática rioplatense (1837-1857)

Autor:

Noguera, Lía Sabrina

Tutor:

Rodríguez, Martín

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

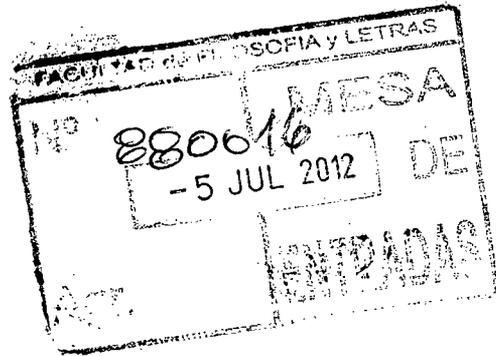
Posgrado

Tesis
17.5.12

Tesis 17.5.12

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TEATRO Y FRONTERA: CRUCES Y DESPLAZAMIENTOS GEOGRÁFICOS Y CULTURALES EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA RIOPLATENSE (1837-1857)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

DOCTORANDA: LIC. LÍA SABRINA NOGUERA

DIRECTOR: DR. MARTÍN RODRÍGUEZ

ÍNDICE GENERAL

Introducción

PRIMERA PARTE

Teatro y Frontera en el Plata (1837-1857)

1. El romanticismo en el teatro rioplatense: función política y doctrinaria
2. La Generación del 37 y la construcción dramática del ideal de juventud
3. Representaciones territoriales en el teatro de intertexto romántico: circulación y mapa del poder
4. Las representaciones de la frontera en el periodo rosista y su resignificación en el teatro de intertexto romántico rioplatense
5. Sobre la aventura: cruces fronterizos y sujetos que cruzan fronteras

SEGUNDA PARTE

Cruces y desplazamientos geográficos: cartografías de una aventura

1. Entre la civilización y la barbarie

- 1.1 El cuerpo víctima y el cuerpo victimario en *Atar Gull* y *Policarpa Salavarrieta*
- 1.2 Una cautiva de Rosas en Palermo: *Camila O'Gorman*

2. Entre el afuera y el adentro de la patria

- 2.1 Poéticas del destierro: escribir del otro lado de la frontera argentina
- 2.2 José Mármol y la mirada descreída sobre el “estar afuera”
- 2.3 El exilio en Bartolomé Mitre, Francisco Xavier de Acha y Alejandro Magariños Cervantes
- 2.4 El regreso a casa: imágenes del después en *Rosas* y *Urquiza en Palermo*

3. Entre extranjeros y nativos

- 3.1 *El entierro de Urquiza* y *Juan de Borgoña, o sea, un traidor a la patria*: los extranjeros y la lucha por la soberanía del espacio
- 3.2 *Muza*: el enemigo está en casa

TERCERA PARTE.

Cruces y desplazamientos culturales: cartografías de una aventura

1. Entre el pasado, el presente y el futuro

1.1 *Don Tadeo* y las nuevas formas de socialización

1.2 Juan Bautista Alberdi: la metáfora territorial como modo de repensar el pasado y superar el presente

2. Entre nosotros y ellos

2.1 Subalternidad: los afuera del sistema

2.2 Indios y negros suben a escena en Lucio V. Mansilla y Pablo P. Bermúdez

3. Entre lo público y lo privado

3.1 La búsqueda de una frontera y la revalorización social del nombre

4. CONCLUSIONES FINALES Y PERSPECTIVAS FUTURAS

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1 Corpus de obras dramáticas

5.2 Corpus de obras literarias

5.3. Publicaciones periódicas

5.4. Archivos consultados

5.5 Bibliografía general

5.5.1 Bibliografía específica sobre teorías de la frontera

5.5.2 Bibliografía específica sobre frontera y literatura/cine

5.5.3 Bibliografía específica sobre exilio

5.5.4 Bibliografía específica sobre filosofía y sociología

5.5.5 Bibliografía específica sobre estudios literarios y lingüísticos

5.5.6 Bibliografía específica sobre historia

5.5.7 Bibliografía específica sobre historia del teatro argentino y uruguayo del siglo XIX

5.5.8 Bibliografía específica sobre teoría teatral

INTRODUCCIÓN

El propósito general de la presente tesis es estudiar de manera sistemática y metodológicamente actualizada las representaciones¹ de la frontera en las producciones dramáticas del período romántico rioplatense (1837-1857), analizando no sólo los modos específicos en los cuales el tema propuesto ha sido abordado por los textos dramáticos sino también el contexto social, político e ideológico del cual estos textos son emergente. Retomando los estudios que destacan el carácter poroso y permeable de la frontera -frontera entendida como una zona de permanentes contactos, de pasaje, que determina no sólo el espacio geográfico sino también el psicológico (Franco, 1994: 38), destacando así su carácter existencial “como un lugar de abyección, de exceso pero también un lugar para la evolución humana” (Anzaldúa, 1987)- nos interesa profundizar en la relación dialéctica, y a la vez prefigurativa, que existe entre sujeto² y frontera en el teatro rioplatense del período mencionado, considerando los modos en que estos sujetos se modifican en sus cruces y desplazamientos fronterizos y las diversas formas en que esta experiencia de pasaje se inscribe en ellos.

En el periodo histórico que comprende la presente tesis y tal como lo han observado tanto los estudios culturales como los literarios, la frontera se constituye en ese espacio literario/dramático que “narra y discute la expansión de la Nación en la segunda mitad del siglo XIX (...) oponiendo dos dimensiones radicalmente antagónicas: el Estado y la no-ley, la civilización y la barbarie, la Nación y la colonia.” (Fernández Bravo, 1994: 56-57). Por ello, sostenemos que la línea divisoria que establece esa cesura entre dos universos simbólicos e

¹ Seguimos a Roger Chartier (1996), quien señala una doble pertinencia en el concepto de representación. En primer lugar, es un instrumento esencial para comprender los modelos de pensamiento y los mecanismos de dominación. En segundo lugar, designa al conjunto de las formas teatralizadas y estilizadas mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos –lo que lleva a concebir el mundo social o el ejercicio de poder según un modelo relacional-. En ese sentido, Chartier entiende que lejos de ser una expresión inmediata u objetiva del *status* de uno o la potencia del otro, su eficacia depende de la percepción y juicio de los destinatarios, de la adhesión o rechazo que evidencien respecto a los mecanismos de presentación y persuasión (1996, 94-95).

² La noción de sujeto que tomamos, sigue los postulados de Greimas (1973), y retomados por Anne Ubersfeld (1989) respecto del modelo actancial. Los actantes son entidades no antropomórficas y no figurativas que se organizan en tres grupos binarios: a) uno de oposición: ayudante-oponente; b) dos de inclusión: sujeto-objeto y destinador-destinatario. De estas relaciones, la más importante es la que se establece entre sujeto y objeto: “el sujeto de un texto literario es aquel en torno de cuyo deseo la acción, esto es el modelo actancial, se organiza, aquel que podemos considerar como sujeto de la frase actancial, aquel donde la positividad del deseo con los obstáculos que encuentra, entraña los movimientos del todo el texto.” (Ubersfeld, 1989: 79).

ideológicos distintos no sólo debe ser entendida en términos geográficos, sino pensada en términos culturales, lingüísticos, religiosos, temporales e, incluso, como dispositivo, que “tiene una línea de fuga por la cual él mismo huye y hace que huyan sus enunciaciones o que sus expresiones se desarticulen, se deformen o se metamorfoseen” (Deleuze y Guattari, 1998c: 124). Esta línea divisoria, a su vez, prefigura distintos procesos identitarios a un lado y otro de sus márgenes y produce una dislocación en el “archivo empírico” del sujeto que la traspasa. En este sentido, entendemos la frontera como un umbral (Deleuze: 1988), y no como un límite, puesto que el umbral designa lo último -en este caso de un territorio- señalando así un cambio inevitable. Por tal razón, nos interesa leer las representaciones teatrales de la frontera en los textos dramáticos del período 1837-1857 desde una perspectiva sociológica a la vez que antropológica, a fin de encontrar nuevas formas de abordar las obras del período en cuestión.

Dos momentos históricos enmarcan la producción de las obras que integran nuestro corpus: el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852) en la Argentina y la Guerra Grande (1839-1851) en el Uruguay: tal como veremos en el desarrollo de la tesis, ninguna de estas obras permanece totalmente ajena a esta coyuntura. En cuanto a lo específicamente teatral, los textos escogidos se enmarcan dentro de lo que Pellettieri (2005) denomina como “teatro de intertexto romántico”³. En este teatro de intertexto romántico podemos distinguir tres fases: la de politización y crítica, la de despolitización y reforma y la de socialización (Rodríguez: 2005). La fase de politización y crítica (1835-1852) se encuentra íntimamente ligada a la coyuntura política rosista y los textos en ella producidos teatralizan la oposición entre unitarios y federales, entre civilización y barbarie, entre humanidad y nación⁴, independientemente de la facción a la que adscriban. La fase de despolitización y reforma (1852-1884) se inicia posteriormente a la caída de Rosas en Caseros⁵. En los textos de esta fase se pretende representar la vida de ciertos sectores de

³ Entendemos por teatro de intertexto romántico a la apropiación por parte de los intelectuales rioplatenses de los tópicos y los procedimientos del teatro romántico europeo en particular y del romanticismo en general. Esta apropiación implica una fusión entre lo propio y lo ajeno y una refuncionalización de estos tópicos y procedimientos en función de los reclamos estéticos e ideológicos del público y la sociedad rioplatense de la época. En otras palabras, traduce el intento de “adecuar el teatro, la cultura extranjera, a nuestras propias necesidades” (Pavis, 1994:337)

⁴ José Pablo Feinmann en *Filosofía y Nación* (2011: 95) señala que el programa político de Alberdi se constituye en torno a la noción de humanidad, opuesto al programa de Rosas: “Eran dos filosofías, casi dos concepciones de la civilización, las que se estaban enfrentando. Para Alberdi filosofar era explicitar la relación lógica de complementación entre las leyes generales del espíritu humano y las individualidades de nuestra condición nacional. Para Rosas, gobernar fue llevar adelante una política nacionalista, antieuropea, fiel a las tradiciones nacionales (hispanoamericanas), y proteccionista.”

⁵ El desarrollo social y cultural que se verificó luego de Caseros se extiende al ámbito teatral tanto en la proliferación de compañías extranjeras que realizan representaciones en los numerosos teatros que se inauguran en el período post rosista como en la continuación de la producción dramática nacional.

la sociedad de manera ejemplar, es decir, consolidar una determinada clase social: la burguesía. La fase de socialización (1884-1896) coincide con la emergencia y consolidación de la gauchesca teatral y es intertextual con lo que Roger Picard (1987) denomina “romanticismo social”.

Cabe destacar que esta tesis sólo se ocupa de los textos de la primera de estas fases pero dado que algunos de los dramas producidos posteriormente a la caída de Rosas presentan una unidad semántica y estética con las obras escritas durante su gobierno, hemos decidido incluirlos de todos modos en nuestro corpus. Para la construcción de este corpus hemos relevado el material en diferentes bibliotecas dedicadas al estudio específico del teatro, la historia, la literatura y la lingüística, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, como así también, hemos investigado los materiales teatrales existentes en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires y Montevideo. En el AGN de Montevideo hemos hallado los manuscritos de *Amor y patria* de Alejandro Magariños Cervantes y el de *Camila O’Gorman* de Heraclio Fajardo localizados en el Archivo personal de Alejandro Magariños, caja 8, pieza 12. Asimismo, hemos accedido a los manuscritos inéditos encontrados por nuestro director, Martín Rodríguez, de las obras: *El entierro de Urquiza* de Pedro Lacassa y *Juan de Borgoña, o sea, un traidor a la patria* de Enrique Larroque, este último en versión mecanografiada.

Una vez relevado y determinado nuestro corpus de investigación, hemos distinguido dos grupos de obras. El primero de ellos está integrado por aquellas obras que materializan el enfrentamiento con Rosas o con otras formas “bárbaras” de dominación, apelando a metáforas territoriales como modos de expresar teatralmente sus ideales políticos y estéticos opositores. Se incluyen dentro de este grupo: *La Revolución de Mayo* (1839) de Juan Bautista Alberdi, *Cuatro épocas* (1840) de Bartolomé Mitre, *Policarpa Salavarrieta* (1840) de Bartolomé Mitre, *El cruzado* (1842) de José Mármol, *El poeta* (1842) de José Mármol, *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos* (1842) de Juan Bautista Alberdi, *El charrúa* (1842) de Pedro Pablo Bermúdez, *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Javier de Acha, *Muza* (1850) de Claudio Mamerto Cuenca, *Rosas y Urquiza en Palermo* (1852) de Pedro Echague, *Camila O’Gorman* (1856) de Heraclio Fajardo, *Atar Gull* (1857) de Lucio V. Mansilla y *Amor y Patria* (1856) de Alejandro Magariños Cervantes. El segundo grupo está conformado por aquellas textualidades que buscan legitimar el ideario rosista y justificar su funcionamiento. Se incluyen en este grupo: *Juan de Borgoña o un traidor a la patria* (1845) de Alberto Larroque, *El entierro de Urquiza* (1851) de Pedro Lacassa. El caso de *Don Tadeo* (1837) de Claudio Mamerto Cuenca merece atención especial: se emparenta

con el período de armonía entre la generación del 37 y el gobierno de Rosas, razón por la cual se postula como fronterizo entre las obras opositoras a las formas bárbaras de dominación y aquellas que las legitiman. Los textos de nuestro corpus se caracterizan por el cruce entre procedimientos románticos emergentes con procedimientos residuales del teatro de intertexto neoclásico del periodo anterior. Asimismo, realizan un uso de la retórica republicana ya sea para discutir con la figura de poder o para producir una identificación con ella y por este medio legitimarla. Apelando a este discurso y apropiándose de las imágenes generadas por el discurso rosista, los escritores románticos sostienen una estética teatral que aboga por el didactismo, independientemente del ideario al que representan. En la mayoría de los casos, observamos que el teatro se encuentra al servicio de la política y, por lo tanto, la ficción funciona en estos escritores como referentes de una verdad exterior.

En estos dramas románticos, observamos una preocupación por representar el territorio geográfico y cultural a partir de las teorías clásicas de la soberanía (Foucault, 1997, 2004, 2006), según las cuales el soberano tendría el derecho de hacer morir o dejar vivir a sus súbditos, marcando sus cuerpos, regulándolos y eliminando las diferencias, porque el poder soberano sobre la vida sólo puede ser ejercido desde el momento mismo en que el soberano tiene el poder de matar. Mediante la representación de un poder soberano y sus formas de gobierno que se asocian a una sociedad cortesana que vive en un espacio amurallado en el que el soberano del territorio contrala la circulación de los cuerpos, la cuestión de la frontera no puede estar ausente. La frontera, en los textos dramáticos del periodo, se representa tanto de manera literal como metafórica haciéndose eco de estas regulaciones, pero también como un receptáculo que contiene discursos y cuerpos útiles o no para avalar u oponerse a las lógicas de dominio imperante. Es por ello, que el estudio de las relaciones variables entre teatro, sujeto y frontera se presenta como una herramienta epistemológica que permite comprender los textos dramáticos de nuestro corpus como así también acceder a los debates y saberes que ellos articulan en la relación dinámica que establecen con su contexto de producción. De esta manera, en la presente tesis procuraremos desentrañar las lógicas de funcionamiento implícitas en el abordaje de estos problemas a fin de profundizar los modos en que lo social se inscribe en los textos dramáticos y en que los textos dramáticos se inscriben en una sociedad signada por los conflictos a partir del estudio de un campo teatral en formación y de la recepción de los textos teatrales abordados.

Para ello, partimos de la hipótesis general de que en el teatro rioplatense de intertexto romántico (1837-1857), la frontera separa universos territoriales, simbólicos y lingüísticos asociados a la dicotomía civilización y barbarie pero también temporalidades: fundamentalmente,

los “antiguos” sistemas de pensamientos, asociados al pasado colonial y los “nuevos” idearios políticos y culturales. Al mismo tiempo, se presenta como un dispositivo capaz de articular y condensar, las diferentes metáforas políticas y culturales por medio de las cuales los letrados buscan legitimar sus discursos respectivos -por un lado, el discurso rosista y por el otro, el antirosista o aquel que critica las formas bárbaras de dominación- y posicionarse políticamente frente al poder. Esta hipótesis general, abarca las siguientes hipótesis particulares:

- Estas metáforas y los discursos que ellas condensan y legitiman son parte constitutiva tanto de los autores de las obras dramáticas de este período como de los sujetos de los dramas, que funcionan como imágenes especulares de estos autores.

- Los dramas del período representan territorios regulados por un poder soberano (Rosas y las formas bárbaras de dominación) que pretende sujetar los cuerpos que lo habitan, volverlos productivos dentro de la lógica imperante, limitar su circulación e impedir que atraviesen la frontera que separa la patria del exilio.

- El atravesamiento de cada una de estas fronteras deviene en una aventura (intelectual, política o amorosa) que corta con el *continuum* de la vida de los sujetos dramáticos, altera sus características originarias, modifica su presente y determina su futuro.

- La clausura de la experiencia aventurera (toda aventura tiene un principio y un final) presenta dos resultados posibles: a) la aventura positiva, en el caso de los textos teatrales en los cuales se produce la unión entre dos componentes (ideológicos o amorosos) que expresen finalidades semejantes -escapar o vencer a las formas bárbaras de dominación- o b) la aventura negativa o desventura, en el caso de los textos dramáticos que representan la imposibilidad de síntesis entre dos culturas o territorialidades disímiles.

A fin de alcanzar los objetivos anteriormente referidos como así también verificar estas hipótesis en nuestro corpus de obras dramáticas, nuestra tesis contempla y retoma los diversos estudios sobre el teatro rioplatense del período, punto de partida indispensable para su concreción. Uno de ellos es el artículo “Supuestos orígenes” escrito a comienzos del siglo XX por Vicente Rossi en su libro *El teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, quien plantea que en Argentina no hay teatro nacional sino hasta 1884, momento de estreno de la pantomima *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, a cargo de los Podestá. Así lo afirma Rossi (1969:31): “En Buenos Aires la literatura teatral es insignificante, en cambio abundan los arreglos y las

traducciones. La originalidad de los nativos fue derrochada desde los albores de la emancipación, en el periodismo (...). Hubo excedente de fecundidad y sobrado talento, y quizá no mereció el Teatro la atención de la producción nativa, porque lo tenía absorbido y muy venido a menos la producción extranjera, con su más disparatado repertorio, el que era muy ajeno al carácter de aquellos escritores, que a impulsos de la patria o de la tiranía, forjaban su espíritu en un decidido romanticismo de nacionalidad”. De esta manera, discutiendo sobre la categoría de lo nacional, que según éste autor sólo puede ser aplicable a los escritos producidos en una nación, no sólo borra de raíz los antecedentes que permitieron la aparición del *Juan Moreira* (1884) de Gutiérrez, sino que también hace caso omiso de las producciones teatrales surgidas en la Argentina hasta ese momento.

Caso contrario, es el de Raúl H. Castagnino (1989), quien en su libro *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, nos ofrece un vasto estudio sobre las teatralidades que por esos años tuvieron lugar, partiendo de un amplio análisis de abundantes fuentes documentales. Él observa que, si bien relativizados y resignificados, el teatro durante la época de Rosas presenta una clara sintonía con los ideales románticos que circulaban por ese entonces en el Plata. Entre las características pregnantes del romanticismo, el teatro de esta época incorpora la mezcla de lo cómico y lo serio, la exaltación subjetiva y pasional, el abandono de las tres unidades, y sobre todo, la exaltación de asuntos individuales y locales en lugar de las temáticas con valor universal que fueran sugeridas por la dramática neoclásica. Su libro es una fuente importantísima en cuanto archivo documental de nuestro pasado teatral, pero se concentra en las representaciones que directores y actores nacionales realizaron de textos dramáticos europeos en el Buenos Aires de Rosas. Así, Castagnino establece una división entre aquellas que evidencian una clara sintonía por el gusto francés y aquellas que se asocian con lo español (a partir de la puesta en escena en Buenos Aires de textos dramáticos provenientes de España o Francia) aspectos observados en las representaciones que se realizaban en los teatros Parque Argentino, de la Victoria y el Coliseo Provisional. Sin embargo, Castagnino no se concentra ni en el estudio de los escasos textos dramáticos producidos en Buenos Aires que se conservan, ni en los producidos por los exiliados del régimen rosista, a los que Ricardo Rojas, en su libro *Historia de la Literatura Argentina* (1968), denominó “de los proscriptos”. Si bien esta tesis incluye los textos dramáticos producidos en el territorio argentino (como es el caso de *Don Tadeo*, *El entierro de Urquiza*, *Juan de Borgoña o sea un traidor a la patria*, entre pocos otros), su foco está puesto principalmente en el estudio del teatro escrito desde el afuera del territorio y más allá de sus márgenes de dominio.

Además de los trabajos anteriormente mencionados, se han considerado los estudios de Mariano Bosch (1969), *Historia de los orígenes del teatro argentino y la época de Pablo Podestá e Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*, Arturo Berenguer Carisomo (1947), *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, *El actor en el Río de La Plata*, tomo I (1984) y tomo II (1994) de Teodoro Klein. Klein aborda el sistema teatral rioplatense del siglo XIX como “un sistema de vasos comunicantes entre ambas capitales del Plata”, razón por la cual considera que no es posible estudiar estos sistemas teatrales (el argentino y el uruguayo) de manera independiente puesto que los intercambios entre directores, actores, dramaturgos y compañías es constante. Así también, contempla no sólo los aspectos específicamente teatrales (los modos de producción, de representación, los actores, la vida de las compañías, las características del público, y la inserción social del actor, entre otros temas) sino también los contextuales. Estos estudios fueron posteriormente profundizados y sistematizados por Beatriz Seibel (2002), Osvaldo Pellettieri (2005) y Martín Rodríguez (2001, 2005a, 2005b, 2007), entre otros pocos. En el caso de Rodríguez, él propone un análisis del teatro de intertexto romántico del período 1837-1852, a partir de la fórmula civilización y barbarie, a la vez que establece una distinción de estas obras a partir de los diversos modos de tramar la historia que señala Hayden White (1998): la comedia, la sátira, el romance y la tragedia, y destaca que estos dos últimos fueron los modos de tramar preponderantes. A la vez señala que estos textos se preocupan por mostrar el modo en el cual aparece representado el pasado del país: “se trataba de establecer una genealogía que situara a los orígenes de la nación en Mayo y que excluyera el pasado colonial, exclusión que en muchos casos era acompañada por una violenta actitud crítica hacia el mundo hispánico, asociado a la regresión y al atraso cultural” (Rodríguez, 2005: 308). Así también, hemos retomado los estudios académicos que se concentran en el análisis del pasado teatral uruguayo, entre ellos: *Teatro uruguayo, 1808-1994* de Walter Rela (1994), el cual sigue un orden cronológico y cruza parámetros históricos (la Colonia, la Revolución y la Independencia) y literarios (el Romanticismo, el teatro de tema criollo y el realismo-naturalismo) y *El teatro en el Uruguay en el Siglo XIX. Tomo I. Desde los orígenes a la Independencia* de Eneida Sansone (1995), que si bien comprende el periodo previo al momento histórico que esta tesis abarca, se presenta como inevitable al momento de poseer un imagen totalizadora de la situación del teatro durante el siglo en cuestión y, sobre todo, a fin de establecer sus cambios y continuidades.

Pero como nuestra tesis se concentra en la relación entre teatro y frontera, relación de la cual los estudios teatrales precedentemente nombrados no han abordado, se hizo necesario el relevamiento y análisis de estudios históricos, sociológicos, antropológicos, semióticos, literarios y cinematográficos que abordaran la cuestión de la frontera. Entre ellos, desde el análisis histórico, destacamos el de Frederick Jackson Turner, *La frontera en la historia americana* (1893), en el cual la frontera se define como “el punto de contacto entre la civilización y la barbarie” (Turner, 1961: 22), los estudios realizados por Richard Slatta, “Historical frontier imagery in the Americas” (1990), quien se interroga por sus aspectos configurativos y determinantes para su concepción desde lo específicamente geográfico o, en el orden de lo cultural, el de Hebe Clementi, *La frontera en América. Una clave interpretativa de la historia americana* (1987) que retoma y reformula las tesis de Turner y postula para su estudio histórico el concepto de “frontera viva” debido a que su significación depende del momento histórico en la cual esta problemática es abordada. Estas reformulaciones que toman como puntapié los estudios de Turner, (Hennessy, 1997; Weber, 1994; Ratto, 2007; entre otros) se amplifican en las últimas décadas, en especial en lo que refiere al carácter estanco entre los dos sectores que la frontera delimita y se ha establecido cómo ambos espacios se presentan siempre como zona de contacto, de cruces e intercambios. Desde los estudios antropológicos, el texto de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera. The new mestiza* (1987), propone un análisis partiendo de la relación que se establece entre el sujeto que cruza fronteras y su condición identitaria, a la vez que postula a esta zona de pasaje como un lugar para la resistencia y formación de nuevos espacios y sujetos alternativos, aspectos que son retomados, entre otros, por el artículo de Jean Franco “Marcar diferencia. Cruzar fronteras” (1994). Los estudios semióticos se remontan a los trabajos realizados por Iuri Lotman, quien en su texto *La semiosfera I y II Semiótica de la cultura y del texto* (1996) define la semiósfera como un espacio semiótico fuera del cual es imposible pensar la semiosis misma. Ahora bien, entre dos semiósferas se presenta un espacio de constante intercambio al cual denomina frontera: un espacio permeable, lábil, por el cual se establecen flujos de información. Estas categorías fueron retomadas por diferentes estudios semióticos y proponen abordajes diversos para la comprensión de las interrelaciones discursivas entre habitantes de culturas o zonas geográficas fronterizas. Entre estos se encuentran: “Fronteras y confines en la semiótica de la cultura” (2009) de Jorge Lozano, “Cuerpos, fronteras, muros y patrullas” (2009) de Diana Maffía, “Habitar la frontera” de Ana María Camblog e “Interculturalidad y fronteras internas. Una propuesta desde la comunicación y la semiótica” (2009) de Marta Riza García y Vivian Romeu Aldaya.

Entre los estudios que vinculan la frontera con otras prácticas artísticas como el cine y la literatura, se destacan *Indios, ejército y frontera* (1982) de David Viñas, para quien la literatura de frontera evidenciaría una tajante contraposición, un drama elemental “que establece una constante guerra entre lo que queda de un lado y otro”, “lo que peligra aquí y lo que debe ser castigado del otro”; *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX* (1999) de Álvaro Fernández Bravo, quien sostiene que la frontera es ese lugar desde el cual los letrados del siglo XIX se posicionan para evaluar e interrogar la Nación (“la literatura acude al territorio fronterizo en búsqueda de rasgos de la nacionalización, pero la frontera se presenta bajo su estatus ambivalente: exterior a la civilización pero interior -potencialmente territorializable- a la cultura”); *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina* (2008), compilado por Graciela Batticuore, Loreley El Jaber y Alejandra Laera, quienes abordan la problemática de la frontera desde una perspectiva múltiple, es decir: “como rasgo topográfico, como región geográfica en que interactúan varias culturas, como espacio de enfrentamiento y asimismo de inclusión, como espacio militar, económico y cultural (...)”; *Mapas de poder* (2000) de Jens Anderman que propone una análisis de las representaciones de la frontera en la historia literaria a partir del cual establece tres dispositivos de resemantización de la frontera: el primero corresponde a los escritores románticos y lo denomina dispositivo de aperccepción: la escritura cruza la frontera para fundar -de ese otro lado que los escritores dejaron atrás en el exilio- el espacio nacional, el segundo corresponde al momento posterior a la caída de Rosas en Caseros y lo denomina dispositivo de apreciación: los escritores escriben y describen las tierras del interior del país, el tercero, dispositivo de apropiación: luego de 1880, y con la poesía gauchesca que pasa a construirse el campo identitario de lo auténticamente criollo, la frontera “proporciona el escenario simbólico de iniciaciones culturales que varían una oposición paradigmática entre exteriorización e internalización” (Anderman, 2000: 21).

Así también encontramos numerosos artículos en diversas publicaciones académicas de los cuales destacamos el de María Rosa Lojo “La frontera en la narrativa argentina” (1997) que, de forma sintética, periodiza y da cuenta de los diferentes desplazamientos que la frontera ha tenido a lo largo de la historia literaria argentina de los siglos XIX y XX, “Los relatos de frontera en el cine argentino: estrategias narrativas y textuales” (2005) y “Las biografías de los héroes populares: el espacio como metáfora política” (2007), ambos de Ana Laura Lusnich, los de Cristina Iglesia, entre los cuales destacamos: “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en *El*

matadero de Esteban Echeverría y en sus reescrituras” (1998), “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera” (2003) y “La ley de la frontera” (2003).

A fin de comprender las relaciones entre teatro y frontera en el periodo que se extiende entre los años 1837 y 1857 hemos partido, en primer lugar, de algunos aspectos de la metodología desarrollada por Osvaldo Pellettieri (2005), cuyo modelo propone los siguientes niveles de análisis: 1) Estructura profunda: estudia la acción (fuerza transformadora y dinámica) mediante la determinación de actantes, funciones y secuencias. Estos actantes configuran un modelo actancial final que da cuenta de la acción de la obra en su totalidad (Ubersfeld, 1989). 2) Estructura superficial: incluye el estudio del modelo de la intriga (Weiger, 1978), los procedimientos, la causalidad, el sistema de personajes (actores y roles) y las situaciones dramáticas. 3) Aspecto verbal: analiza el discurso lingüístico, los problemas discursivos específicos de cada obra dramática. Ésto se realiza en tres instancias de análisis: modo, tiempo y punto de vista y, 4) Aspecto semántico: análisis de la significación de los textos a partir de los tres niveles de análisis anteriormente citados, de la semiosis final, de la producción de sentido.

En segundo lugar, recurrimos a los desarrollos teóricos de Pierre Bourdieu (1967, 1983, 1988, 1990, 1997) en torno a las nociones de campo intelectual y campo de poder: si bien los conceptos de campo intelectual y campo teatral no son aplicables en este momento histórico del teatro por hallarse ambos (el campo intelectual y el campo teatral) en un estado latente, no dejan por ellos de ser funcionales para dar cuenta de la capa “sociológica” de nuestro objeto de estudio.

Y en tercer lugar, a fin de establecer las diferencias, las relaciones dialécticas y productivas del concepto de frontera y, sobre todo, los cruces que realizan los actantes de los dramas, hemos apelado productivamente a diversas perspectivas analíticas como las desarrolladas por George Simmel (1998) en torno al concepto de *aventura* (momento que se desprende del discurrir de la vida, cuyo principio y final no poseen vinculación con ella y que se presenta siempre como “una vivencia de tonalidad incomparable que sólo cabe interpretar como un involucramiento peculiar de lo accidental exterior por lo necesario-interior”) y por Gilles Deleuze y Felix Guattari (1991, 1998), fundamentalmente los *procesos de desterritorialización* (escapar de las codificaciones institucionales, realizar lo inédito, liberar un deseo sin forma y sin función) *de reterritorialización* (reinsertarse en nuevos códigos, ejercer nuevas funciones conforme a procesos sociales instituidos) y las por ellos denominadas *líneas de fuga* (flujos que logran no ser

codificados por las estrategias institucionales y que intentan construir, en los márgenes, nuevos significantes).

Creemos que el estudio de nuestro pasado teatral nos permite comprender no sólo el modo en el cual se han tramado las diversas relaciones entre teatro e historia, sino también entender y analizar el devenir presente del teatro en la actualidad. Por ello, volver sobre la historia teatral y actualizarla apelando a un marco teórico conformado por nuevos discursos y saberes interdisciplinarios previamente descriptos a fin de producir articulaciones y sentidos igualmente nuevos, constituye un significativo aporte al estudio del teatro.

1.1 JUSTIFICACIÓN DE LA ORGANIZACIÓN GENERAL DE LA TESIS

Con el objeto de articular de manera lógica los resultados de nuestras investigaciones sobre el teatro de intertexto romántico (1837-1857), hemos estructurado nuestra tesis en tres partes subsidiarias y complementarias que pretenden dar cuenta de la relevancia y las significaciones que la temática en cuestión ha producido en torno al pasado teatral argentino y uruguayo, a la luz de un aparato teórico actualizado, dependiente de estudios culturales recientes que pasan revista a los más significativos aportes realizados en el campo investigativo durante el siglo XX y XXI.

En la **primera parte** nos concentramos en los antecedentes políticos y culturales del período elegido dando cuenta de sus principales momentos, y abordamos las distintas articulaciones entre sociedad y cultura que se establecen en estas latitudes y que se traducen en las manifestaciones y discursos artísticos que sus agentes produjeron. Para ello, fue necesario dar cuenta de las diversas representaciones de la figura de poder y analizar las posturas que los intelectuales decimonónicos asumieron en esta coyuntura y la ubicación en los mapas de poder en los cuales se insertaron. Nos preocupamos también por las concepciones y funciones del teatro romántico de la época, a la vez que propusimos un análisis del ideal de juventud que estas obras tematizan y valoran positivamente. Asimismo, delineamos los presupuestos teóricos relativos a los conceptos de frontera desarrollados a lo largo de la historia, a fin de estudiar las formas en el que el teatro de la época representa y lee dichas representaciones, al mismo tiempo que realizamos una clasificación de los sujetos que atraviesan las fronteras que los dramas representan. Además, establecimos y caracterizamos - a partir del concepto de aventura de Simmel- las tres formas de aventuras que presentan los textos dramáticos de nuestro corpus como consecuencia de los cruces y desplazamientos geográficos o culturales que se realizan por las fronteras: aventura intelectual, aventura política (divida en aventura colonial y poscolonial) y aventura romántica. Una vez realizada esta sistematización, se volvió necesario realizar un estudio sobre los sujetos móviles de los dramas, aquellos que inscriben el recorrido geográfico y cultural, estableciendo en cada uno de sus desplazamientos un atravesamiento fronterizo cuyo resultado es determinante en la estructura profunda de los dramas del período 1837-1857.

En la **segunda parte**, y partiendo de una sistematización en capítulos que dé cuenta del espacio lindante que establece cada frontera geográfica, a partir de un “entre” dos geografías disímiles pero a la vez complementarias; analizamos aquellos aspectos de los textos dramáticos en los cuales se evidencian esas escisiones territoriales a la vez que profundizamos acerca del modo en el cual los letrados de la época leen, escriben o, en otras palabras, cartografían el espacio de la nación, con el fin de exponer su mirada crítica o laudatoria respecto de esa realidad y con la preocupación siempre latente de delinear el nuevo mapa de la nación. Es en este sentido que resulta central la experiencia de cruce y de desplazamiento geográfico por la cual atraviesan los propios intelectuales en sus destierros políticos durante la época de Juan Manuel de Rosas, aspecto que inevitablemente se materializa en las textualidades dramáticas a través de políticas pero también de poéticas de exilio (Amante, 2010) que ponen en evidencia los intentos de forjar un nuevo sistema de pensamiento en detrimento del legitimado en la patria de origen.

En la **tercera parte** de la tesis, y siguiendo la lógica precedentemente explicada, es decir, la de considerar a la frontera como un espacio de condensación pero a la vez como un espacio que activa fuerzas centrípetas que evitan la permanencia y posibilitan las fugas, nos interesa estudiar los desplazamientos y cruces culturales que los sujetos de las obras dramáticas experimentan. Estos desplazamientos se vinculan espacial y culturalmente con los idearios políticos, históricos y sociales que en el periodo escogido se exhiben como la bisagra entre un futuro añorado en el que se habrán de superar tanto el pasado colonial como un presente nefasto que es percibido por los teatrístas románticos rioplatenses antirrosistas como una continuidad de ese pasado que pretenden erradicar. Abordamos también ciertas problemáticas en torno al concepto de subalternidad, sumamente productivo para estudiar algunos de los textos dramáticos (en especial los de Lucio V. Mansilla y Pedro Pablo Bermúdez) en sus intentos de “dar voz” (si es esto posible) y “hacer subir a escena” al otro. Partimos del supuesto que la alteridad es una ficción generada por los intelectuales con un fin netamente político que apela al uso del cuerpo ficcionalizado del otro: se usan sus cuerpos “porque sin cuerpos no hay voces posibles” (Ludmer, 2000). Este aprovechamiento utilitario traduce la intención de transformar el cuerpo social pero el problema deviene cuando dicha representación, en tanto tarea intelectual, es dominada por

esquemas culturales hegemónicos que obedecen a una política determinada. Incluso, es ese carácter hegemónico y totalizador el que va a provocar que la tarea intelectual se convierta en una práctica que produce “activamente” la subalternidad (Spivak).

Por último, daremos cuenta del binomio público-privado que gran parte de las obras del período tematizan y la función que adquiere la frontera en esta relación dual.

Luego de estas tres partes, desarrollamos las conclusiones finales de nuestra investigación y las perspectivas de estudio futuras que se abren a partir de ellas. La propuesta de una investigación futura centrada en el análisis de la gauchesca teatral rioplatense, responde a las observaciones y análisis que hemos realizado acerca del corpus de obras del teatro de intertexto romántico de la primera fase, en el cual hemos hallado relaciones de continuidad con la gauchesca teatral primitiva y con la gauchesca posterior que se inicia con el *Moreira*. Las diversas figuraciones y prefiguraciones del gaucho presentes tanto en la primera y segunda fases del teatro romántico como en la gauchesca primitiva (las representaciones del gaucho y de las clases populares, la apelación a la metáfora de oriente y el tema del extranjero, entre otras) hacen posible acceder a una comprensión diversa de la gauchesca teatral canónica en el período 1884- 1896.

Por último, incluimos en esta tesis un apéndice que contiene copia de los manuscritos de las obras dramáticas: *El entierro de Urquiza* de Pedro Lacassa y *Juan de Borgoña o sea un traidor a la patria* de Enrique Larroque. Por no haber sido hasta el momento publicadas, consideramos de cabal importancia la incorporación de estos documentos que plasman en sus textualidades un ideario poco difundido, el ideario estético y teatral rosista.

PRIMERA PARTE

TEATRO Y FRONTERA EN EL PLATA (1837-1857)

1. El romanticismo en el teatro rioplatense: función política y doctrinaria

Luego del regreso de Esteban Echeverría de su viaje por Francia durante cinco años -en los cuales realizó una serie de estudios filosóficos, históricos y literarios- se produce la introducción de la estética romántica en el Plata. Esta introducción y consolidación posee una fecha precisa, 1830, momento en el cual Echeverría publica en la prensa porteña sus primeras obras poéticas. Si bien de manera latente las perspectivas de un ideario poético que se alejara de una estética iluminista ya estaban presentes desde una década atrás, la aparición de Echeverría produjo la consolidación de una nueva estética que encontró un público (en especial el femenino) y una prensa altamente favorable para su consolidación. El distanciamiento de un pasado hispánico y los intentos por sistematizar sus ideales por medio de la articulación entre arte y sociedad, serán algunos de los objetivos políticos-estéticos que se encontrarán en su producción escritural. Construye, a la vez, su propio personaje romántico, y se autoproclama como el primer poeta romántico argentino, “caracterizado por una subjetividad torturada, inestable, perpleja” (Sarlo y Altamirano, 1997: 24) que pretende legitimar con sus escritos una imagen romántica de la sensibilidad y la melancolía, aspectos que no serán sólo privativos de Echeverría sino también de gran parte de los intelectuales del período.

El romanticismo, más que un movimiento artístico o filosófico, es una forma de vida totalizante y es el primer movimiento con un pretendido carácter de universalidad, no sólo por sus alcances geográficos sino también por su capacidad de incidir en diferentes géneros: poesía, literatura, historia, filosofía, música, pintura, entre otros. Michael Lowy y Robert Sayre (2008), a partir de las conceptualizaciones realizadas por Gyorgy Lukács y Lucien Goldman en torno al romanticismo europeo (en especial el alemán, el francés y el inglés) afirman que este fenómeno debe entenderse como una respuesta a las transformaciones políticas y sociales que se producen por el advenimiento del capitalismo. Ellos parten de la hipótesis de que la visión romántica se instala en la segunda mitad del siglo XVIII: se trata de una visión que aún no ha desaparecido y que se

constituye como una “forma específica de crítica a la modernidad” (Lowy y Sayre, 2008: 28), entendiéndose por modernidad a la civilización moderna engendrada por la Revolución y la generalización de la economía de mercado. Así, el romanticismo nace como oposición a la realidad capitalista moderna, convirtiéndose de esta manera en una crítica moderna de la modernidad: “lejos de ser una mirada exterior desde ‘otro lugar’ cualquiera, la visión romántica constituye una autocrítica de la modernidad” (Lowy y Sayre, 2008: 32).

Sin embargo, la inserción del romanticismo en el Plata ha tenido sus relecturas y adecuaciones que de manera relativizada, según Carlos Real de Azúa (1968: 36) -en su estudio del romanticismo en el Uruguay- pueden sintetizarse en la falta de exceso y rebeldía tanto en el plano social como en el religioso⁶. No obstante esas ausencias que señala Real de Azúa, como bien lo afirma Myers (2005) es en esas lagunas en las cuales el romanticismo rioplatense encuentra su cauce y su propia significación. Significación centrada en la convicción de que en el presente se vive la falta de ciertos valores humanos esenciales que fueron abolidos y que, a diferencia del romanticismo europeo, no serán encontrados en un pasado lejano, sino en un presente exótico o en un futuro prometedor que encarne la síntesis del orden y del progreso. Así, lo señala Alejandro Losada (1983: 124-125) en relación con la particular apropiación del romanticismo rioplatense:

Estos jóvenes se vieron influenciados por la poesía y el teatro romántico que recibieron admirados, desde el otro lado del Atlántico; pero se convirtieron al muy poco tiempo en críticos del romanticismo, y se transformaron en militantes de una revolución democrática que trataba de cortar raíces que ligaban a su sociedad con el pasado, en artífices de un nuevo tipo de hombre y de sociedad, y aun, en constructores de una segunda naturaleza americana. Para realizar esta tarea necesitaron también de un nuevo tipo de lenguaje, de otro conjunto de obras y de una diferente forma de cultura que se articulara a este novedoso horizonte de expectativas.

⁶ Sostiene Real de Azúa (1968: 36) “Así, fiel a la índole mesurada, parca de todas nuestras expresiones culturales, faltó por ejemplo, en nuestro romanticismo, toda la manifestación de rebeldía metafísica, religiosa y social que del otro lado del océano se expidió a través de algunos de algunos grandes escritores de Francia e Inglaterra. Tampoco se encuentra en él la desmesura imaginativa, llevada a extremos de fantasía visionaria que es propia, en especial, del romanticismo alemán. Y, mucho menos aún, el testimonio del nihilismo moral, las señas de una forma histórica (...) de esos estados de angustia, de vacío, de acedia que llegan con distintos ropajes a nuestro tiempo y que dieron al movimiento europeo su explosividad mayor.”

Ese nuevo horizonte de expectativas, tal como lo señala la crítica periodística de entonces en relación con lo específicamente teatral, promulgaba por un voluntad de cambio en el terreno del teatro y mostraba su preocupación por un arte que representara las costumbres nacionales, en clara sintonía con los preceptos románticos del momento: “una de las condiciones de nacionalidad del teatro, es la nacionalidad de los actores” afirmaba un artículo de *La moda*, N° 2 del 25 de noviembre de 1837 en relación con la ida de nuestro país de las compañías extranjeras. Así también, este mismo medio gráfico publicaba en su N° 13 del 10 de febrero de 1838 un fragmento de un artículo de M. Gustavo Planche titulado “El teatro moderno en Francia”. Allí se reproducen los deberes de la poesía dramática, los elementos de los que se compone y cuáles son sus formas naturales. Lo interesante de este artículo es la relación que establece entre historia y sociedad y el lugar en que ubica a la interpretación como espacio central para la inscripción de dicha articulación. El N° 21 de *La moda* (07/04/1938) en su artículo “El drama” da cuenta de una nueva etapa teatral en la Argentina. No sólo establecía la distinción entre dos tipos de teatros (uno nacional y otro europeo) sino que también abogaba por su función social a la vez que poética. De hecho, Juan Bautista Alberdi -en quien la palabra y la acción se encarnan en todo su discurso político y literario- encontrará también su posibilidad de ejecución en el drama. Porque y tal como lo afirma el propio Alberdi (*El nacional*, 26/05/1840), en relación con el estreno de *Cuatro épocas* de Bartolomé Mitre:

El teatro actual es llamado al desempeño de un deber austero; su misión más alta es tribunicia y política, como la de la prensa diaria, instrumento admirable de propaganda y de iniciación popular, debe agitar en su seno todas las cuestiones políticas de la época y presentar por rasgos incisivos y enérgicos, las soluciones más conformes a las opiniones, a los intereses, a las necesidades más generales y más completas de la sociedad.

Su teatro, como el de la mayoría de sus contemporáneos, continuará estas bases doctrinarias y tendrá una fuerte función didáctica: legislar pero también educar, ese será uno de sus principios. Además, en las palabras previamente citadas observamos cómo la relación entre historia y presente se hace cada vez más estrecha, retomando la voluntad romántica de inserción y acción sobre los hechos para alcanzar el cambio social. Muy cercana a esta concepción respecto de la función social del teatro es la que Domingo Sarmiento exhibió en sus múltiples escritos sobre la actividad dramática, muchos de ellos publicados en los periódicos *El Mercurio*, *El Progreso* y *El Nacional*.

Sarmiento fue un crítico teatral muy agudo que sostenía que la obra dramática debía “conmover el corazón y aleccionar al espíritu” (*El Mercurio*, 16/07/1841) y que prefería un tipo de autor que tomara los modelos de la vida nacional, que fuera fiel reflejo de sus costumbres. Así, en la formación de un teatro nacional que proponía el modelo sarmientino, el crítico de teatro cumplía un papel central. Éste debía corregir, debía asumir una función pedagógica, depurar el lenguaje, corregir abusos, perseguir vicios, difundir las buenas ideas, atacar las preocupaciones que le cierran el paso, preparar el porvenir (*La crítica teatral*, 08/07/1841). Así considerado, el teatro no podía ser puro divertimento, sino una práctica social, modelo tomado por Sarmiento del teatro francés y español. Afirma Sarmiento (*El Mercurio* 20/06/1842) que:

El teatro español, como el francés, trabajan por destruir toda preocupación de clases, toda tiranía, ya sea pública o doméstica, y elevar en su lugar la libertad individual del uno y otro sexo, y en dar en la sociedad la influencia y el lugar que el mérito real le corresponde. Por esto, y por mil otros puntos de contactos entre la literatura dramática de la Francia, o de la España que sigue hoy sus pasos en el camino de la regeneración, con nuestras necesidades, es que el teatro es una verdadera escuela en que por medio de los sentidos y del corazón, llegan a nuestro espíritu ideas que necesitamos para la misma obra de la regeneración de nuestras costumbres.

Regeneración de las costumbres del cuerpo social, del gusto y sobre todo una construcción de un ideario político y estético que plasme mediante su inserción en el arte el ideal de cultura que se quiere implementar: estas son las bases del arte en Alberdi, en Sarmiento, y en toda una generación romántica de escritores rioplatenses que pretende interpretar la realidad política y cultural mediante un abanico de ideas extraídas de un modelo europeo que en las tierras del Plata tendrá su forma particular. Porque aún apelando a la exaltación del sentimiento característica del ideario romántico, los dramas del período van a cruzar esta estética con un componente que debe regular tal exaltación: la razón. Ésta aparece como el regulador que opera sobre los personajes dramáticos estableciendo así disyuntivas y oposiciones en sus acciones: la razón, asociada al deber patrio, se presenta en los textos como un factor que determina el sentimiento amoroso. Es en la fórmula amor-patria donde hallamos el encabalgamiento de los procedimientos residuales del teatro neoclásico anterior y la emergencia de un romanticismo que privilegia el léxico republicano. Además, mediante esta fórmula los escritores encuentran un terreno productivo para el

adoctrinamiento del deber de lucha política pero también estética. Con respecto al componente patrio que conforma esta dicotomía, allí se concentran las apelaciones al discurso republicano. Las características de este discurso (Myers, 2010) son: 1) exaltación o cuestionamiento a un agrarismo republicano adoptado a una sociedad de fronteras en latente expansión. 2) Desarrollo de una imaginería que construye una oposición entre aliados y enemigos. 3) La elaboración de un discurso americanista, que en el caso de los discursos rosistas hallaban su expresión en la apelación a una retórica nativista que resaltaba las virtudes de la tierra natal y las oponía a toda presencia extranjera. 4) una articulación entre las nociones de *virtus*, *salus populis* y el concepto romano de dictadura que justificaban o criticaban los poderes excepcionales logrados por Rosas como gobernador.

En el caso del componente amoroso que conforma la dicotomía, en él se construye el lugar del objeto de deseo apelando a procedimientos iluministas: las mujeres representarán la luz, el ángel o la oscuridad, el demonio. Si el lugar del hombre en la sociedad es la gloria, el poderío, el valor, en cambio “para la mujer, tan sólo un imperio –el del amor” (Mármol, 1932: 119). A partir de la representación del componente amoroso podemos distinguir dos grupos de obras:

- a) aquellas que lo ubican en la frontera que establece una división entre el deber político y el deseo sin que haya síntesis posible entre estos dos elementos;
- b) aquellas en que lo amoroso es concretado una vez alcanzada la victoria en el ámbito político y por tal, lo amoroso aparece como completitud y clausura de las historias dramáticas.

Al primer grupo pertenecen las obras: *El cruzado* y *El poeta* de José Mármol, *Una víctima de Rosas*, *Camila O’Gorman* de Heraclio Fajardo, *Atar Gull* de Lucio V. Mansilla y *El Charrúa* de Pedro Pablo Bermúdez. En estos textos, la mujer se presenta como un personaje que constantemente tensiona entre ser fuente de placer (sexual) y displacer (político-social). Por este último aspecto, se la define mediante el calificativo de “demonio”, puesto que subsume al hombre en la sinrazón y el desorden. Es el fuego que todo lo extingue y por lo tanto, concretar la unión con ella trae como resultado la fatalidad. La pasión es sinónimo de enfermedad, de infortunio: tal como lo afirma Dolores en *El poeta*: “que si en tu pecho hay amor,/en esta casa hay disgustos” (Mármol, 1932: 122). En el caso de *El cruzado*, Celina es la representación del amor bárbaro, destructivo que aleja a Alfredo del espacio civilizatorio, de su patria, de los sagrados juramentos y de la gloria. El amor de Celina es asistemático, es fuerza que fluye y que no respeta otra ley más que la suya. Su amor se vive en la naturaleza, en el desierto, en el espacio no regulado: no hay lindes, no hay

muros, es “un espacio sin fin” (Mármol, 1932: 242). El amor de Celina se contrapone con el amor de Eleonora, que busca recuperar el amor de su rey. En Eleonora el amor es planificación, cálculo y sistematicidad. Opera en el espacio cerrado, en la corte, entre muros. Ella utiliza a Alfredo, seduciéndolo con la gloria y el honor patrio, y es por esa segunda seducción (la primera fue la de la barbarie, la del desierto, la de Celina) por la que que Alfredo debe optar. En la mayoría de las obras de este grupo (exceptuamos a *El poeta*), el amor se vive desde su sino trágico puesto que las uniones se establecen entre dos integrantes disímiles: uno perteneciente al espacio de la civilización, el otro a la barbarie. En este sentido, la dicotomía sarmientina funciona en su traslación al plano amoroso como disyunción y el resultado es siempre la muerte tal como sucede en *Rosas y Urquiza en Palermo* y en *Una víctima de Rosas*, obras en las cuales las mujeres se unen con los representantes de la barbarie rosista: el mismo Rosas, en la obra de Echague; un mazorquero, en la obra de Fajardo. Esas uniones funcionan como sinécdoque de la realidad social en las cuales las relaciones amorosas se enmarcan, como así también expresan las tesis de sus autores: entre la barbarie de Rosas y la civilización que proponen los escritores románticos opositores al régimen, no puede haber fusión posible.

Al segundo grupo pertenecen las obras: *Cuatro épocas* de Bartolomé Mitre, *Rosas y Urquiza en Palermo* de Pedro Echague, *Amor y patria* de Alejandro Magariños Cervantes y *Don Tadeo* de Claudio Mamerto Cuenca. En estos textos la representación de la mujer es la de un ángel, ella es la luz que ilumina a los hombres para enfrentar la batalla que ayude a liberar a la patria del “yugo de la tiranía”. Además, son las encargadas de propiciar las alianzas entre un sistema de pensamiento antiguo y un pensamiento moderno, por lo tanto la unión con estas mujeres traducirá el éxito en el plano político social y en el amoroso. Tanto Delfina (*Cuatro épocas*) como Clara (*Don Tadeo*), Estela (*Amor y patria*), Justina (*Rosas y Urquiza en Palermo*) son personajes inmóviles: esperan en el espacio de la tiranía y opresión (de la patria pero también del espacio familiar) mientras sus enamorados combaten y alcanzan la victoria. En estas obras, dado que el contexto de su producción se realiza posteriormente a la caída de Rosas, la fórmula amor-patria se presenta como conjunción: una vez caída la figura del tirano contra el cual estos textos se pronuncian, el amor a una mujer y el amor a la patria puede coexistir de manera armónica.

Con respecto a *La Revolución de Mayo*, *El Gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi, *Juan de Borgoña o sea un traidor a la patria* Alberto Larroque y *El entierro de Urquiza* de Pedro Lacassa, por no presentar en el nivel de la intriga procedimientos melodramáticos, se trata de obras en la que los sujetos responden únicamente al componente patrio. En estos textos, la reconstrucción de una retórica de combate, se traduce en las intrigas de los dramas a partir de una discursividad

anclada entre las tácticas y las estrategias. Asimismo, observamos una pretendida voluntad de representar a las clases populares y de poner en primer plano el conflicto entre dos proyectos políticos culturales en pugna: uno asociado al de humanidad (Alberdi) otro asociado al de nación (Larroque y Lacassa).

Como vemos, los textos dramáticos del período reflejan -con las mediaciones ideológicas y estéticas correspondientes para cada caso- las tensiones, las contradicciones y los acuerdos que se establecen en la vida política pero también el lugar que el teatro tendrá: ser vehículo y transmisión de saberes. ¿Y cómo debía ser este nuevo teatro para los intelectuales románticos? En obras como *Don Tadeo y El poeta* hallamos una respuesta. En el texto de Cuenca, *Don Tadeo*, observamos la apelación al teatro como medio de difusión y propaganda de los ideales políticos y estéticos de la época. En él se contraponen dos concepciones de teatro diferentes: una que pertenece a Don Tadeo, la vieja generación de escritores, que descrea y niega al progreso, la novedad, lo moderno; la otra a Luis, la nueva generación que, en la mirada crítica de Don Tadeo (Cuenca, 1926: 396) “se cree sabia, habla de ciencias y progreso”. El texto de Cuenca concentra la transición, el pasaje, de dos concepciones y usos del teatro disímiles a partir de sus personajes protagonistas. Mientras que en *Don Tadeo* hay una revalorización del teatro español, en Luis hallamos (como en toda la generación de los jóvenes que representa el texto) una exaltación por el gusto francés e inglés. Así se lo afirma el viejo librero, Diego, a su amigo Don Tadeo (Cuenca: 467):

Sue, Ducange, Beranger,
Scribe, L’Herminier, Victor Hugo, Balire, Dumas,
Cahateaubriand y otros así
No más piden; en inglés,
En italiano, en francés,
En alemán... Para mí
No me quitan que esos hombres
Son herejes y paganos:
Que no pueden los cristianos
Tener tan horribles nombres

La misma noche, Luis y Don Tadeo estrenan una obra teatral. Estos textos teatrales escritos por los personajes funcionan como reafirmadores y vehiculizantes de los dos universos opuestos que enfrentan a las dos generaciones. Si el discurso de Don Tadeo constantemente apela a

la crítica de esta joven generación, es ese mismo ideario despectivo respecto de la juventud el que aparece en su obra dramática titulada *La moderna ciencia infusa*. Pero a diferencia de la obra de Luis, la puesta de Don Tadeo en contra de los “mocitos literatos” es un gran fracaso. En final de la pieza de Cuenca, asistimos a la fusión de los dos grupos opuestos: Don Tadeo acepta el nuevo devenir social y político de la Argentina y manifiesta una de las tesis del texto: que el teatro debe estar al servicio de la sociedad. Misma tesis recorre el texto de José Mármol, *El poeta*, en el cual se concentra la oposición entre un teatro como puro divertimento y el teatro como instrumento de crítica social. Carlos, el poeta, es el representante de esta última concepción teatral, que desprecia la frivolidad social pero, sobre todo, la artística. Para Carlos el teatro es compromiso que se escribe con la pluma mojada en sangre y que se aparta de la tradición española, ya que el presente de la patria se inicia en Mayo, con la Revolución de las armas y continúa en la de las letras (Mármol, 1932: 98):

Nuestra cuna no tiene sino treinta años
Señora, más no es cordura
Querer irse más allá...
De esos treinta años, sin duda
Muchos dramas se podrían
Componer: pero la astucia,
La imaginación, el jenio
Se quedan sin fuerza alguna,
Al ver que en un mar se sangre
Se habrá de mojar la pluma:
Al ver que quizá ofenda,
A alguna entraña insepulta,
Que se agita entre las olas
De ese mar de desventura

Carlos condensa todas las características del escritor romántico: representación de su subjetividad atravesada por la melancolía, la tortura y la complejidad. Dichas imágenes funcionan, en el aspecto extratextual, como espejo de su propio autor, José Mármol, pero también de manera extensiva como un espejo de los restantes escritores de la Generación del 37. Así, *El poeta*, se presenta como sinécdoque de una condición de escritura y de vida, de una particular estructura de sentimiento que

atañe a esta coyuntura histórica rioplatense y que busca mediante el arte, resurgir de las cenizas que las formas bárbaras de dominación (España- Rosas) han dejado en la sociedad.

Por último, en *Don Tadeo* y *El poeta* observamos de manera directa la función social que el arte debía tener: educar y provocar cambios en los receptores, para que de esta manera se alcanzase el cambio social. Un ideario que contribuye a cimentar las bases de un arte que estuviese al servicio de la actividad política. Es en ese servicio en donde el teatro de esta época encuentra su mayor eficacia.

2. La generación del 37 y la construcción dramática del ideal de juventud

El ideario político y cultural del romanticismo propuesto por Echeverría influye en un grupo de jóvenes letrados rioplatenses y tiene como resultado la conformación de la Generación del 37 o Nueva Generación, considerada como “el primer movimiento intelectual argentino animado de un propósito de interpretación de la realidad argentina que enfatizó la necesidad de construir una identidad nacional” (Terán, 2008: 62). Autoproclamada como la heredera de Mayo e iniciada con la creación del Salón Literario en 1837 en la Librería de Marcos Sastre, esta Generación tendrá un período de creatividad cultural e intelectual que abarcará hasta 1880, momento en el cual la preponderancia de las ideas románticas alcanza la hegemonía cultural. Con Esteban Echeverría como guía de estos jóvenes, entre sus miembros también se contaban: Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, José Mármol, Vicente Fidel López, Bartolomé Mitre y Félix Frías, entre otros, quienes en su mayoría habían estudiado en el Colegio de Ciencias Morales (1823-1830) y posteriormente, en la Universidad de Buenos Aires⁷. La obra de estos intelectuales debía estar supeditada, en cualquier género que se produjese, a la necesidad de la conformación de un nuevo país, con el fin de poder definir su propia identidad nacional. Como hijos de la Revolución de Mayo, ellos se consideraban los encargados del desarrollo e implementación de la segunda etapa de esa revolución: la renovación de las ideas, en la cual “obrarán el derecho y la razón” (Echeverría: 1967:6)

Luego de una primera etapa de armonía con Juan Manuel de Rosas, a quién perciben como el único capaz de pacificar al país y de concretar el proyecto cultural por ellos propuesto (armonía que se percibe por ejemplo en los discursos inaugurales del Salón Literario y en textos dramáticos como *Don Tadeo* de Claudio Cuenca), se produce un distanciamiento que en muchos

⁷ Myers (1998: 387) señala que: “Esa experiencia le imprimió a la Nueva Generación un carácter nacional, ya que una porción importante de los alumnos eran becarios provenientes de las provincias del interior. (...) Los egresados del colegio de la Universidad rivadavianas representaron la primera manifestación de una elite intelectual para la cual su pertenencia a una nación argentina era tan importante como su pertenencia a un entorno provincial. Tanto por sus lazos de sociabilidad como por la ideología explícita que se les inculcó en aquellas aulas, la generación romántica poseería una inquebrantable conciencia de expresar a la Nación en su conjunto.”

casos desembocará en el exilio⁸. Los escritos que estos intelectuales publican luego de 1837 son documentos de denuncia que evidencian su clara oposición hacia esta figura de poder. Rosas⁹ es el principal enemigo del proyecto civilizador que esta Generación quiere llevar adelante. Él sintetiza, concentra, todo aquello que se opone al progreso cultural que los intelectuales románticos pretenden desarrollar. Asociado a la barbarie y a la sofocación de los focos civilizatorios, el rosismo se presenta como el principal obstáculo que evita la circulación y desarrollo social y cultural de la Argentina en este momento histórico. A partir de esta oposición, si Rosas es la barbarie, la Generación del 37 se autoproclamará como la civilización. Se estructura una fórmula que sintetiza el ideario político cultural de los intelectuales románticos y que recorre todos sus escritos: civilización- barbarie. Esta fórmula fue en Argentina una imagen fundadora que expresa tanto sus límites como las riquezas de esta Generación:

Ella sintetizaba así la conjunción entre el orden y el progreso; pues si en tanto dilema de combate, proponía un principio de orden en nombre del progreso, más tarde, durante el período de organización nacional (1852-1880) el progreso aparecerá como condición legitimante del orden instaurado. (...) Ella hacía referencia a un pasado al mismo tiempo que establecía una separación neta, un corte, entre el proceso de constitución de una nueva sociedad y el período de guerras civiles y el gobierno de los caudillos. (...) Pero la fórmula proyectaba también una perspectiva integracionista dentro de un nuevo proyecto socio-histórico. El orden que en nombre de la civilización fue instaurado, apuntaba, entre otras cosas, a la apertura a la inmigración europea y a la inserción del país en el mercado mundial. Ella evocaba también por la

⁸ Previamente al exilio, y ya disuelto el Salón Literario, un grupo de aproximadamente treinta miembros, formaron la Asociación de la Joven Generación Argentina, que funcionó en la clandestinidad y cuyo líder era el mismo Echeverría. Esta Asociación funcionó hasta octubre de 1838, momento en el cual muchos de sus integrantes emigran y otros deciden apoyar la acción revolucionaria directa y promover una insurrección que culmina en junio de 1839 con el encarcelamiento de sus promotores y el fusilamiento de Maza (Weinberg, 1972).

⁹ “El propósito de la Nueva Generación se resume así en la tentativa de dotar de una nueva guía letrada a la Argentina federal. Se advierte muy bien cómo ese propósito no puede ser compartido por Rosas: los jóvenes que generosamente se ofrecen para gobernar en su nombre suponen que si no fueron mejor recibidos fue porque el círculo ultraclerical que en ese momento rodeaba al Restaurador había alcanzado sobre él excesivo ascendiente. Nada justificaba sin embargo esa interpretación: todo el desarrollo posterior del rosismo muestra que el infljo de los que Echeverría llamaba ‘imbéciles beatos’ no alcanzaba a orientar decisivamente su marcha política. La preferencia que Rosas le concedía se debía sin duda a que formaban el único sector coherente de la vieja clase política que no se había apartado de él, y a que no exigían por sus servicios el alto precio que la Nueva Generación había puesto a los suyos: aun en el momento de mayor ascendiente de los apostólicos, nadie podía dudar de que el poder real se hallaba en manos de Rosas; su éste cometía la imprudencia de reemplazarlos con los jóvenes de la Nueva Generación encontraría en ellos asesores más exigentes.” (Halperín Donghi, 2000: 343)

vía de la educación, como ideal reformador de la población y del progreso general, un principio de integración de todos los habitantes a la nueva sociedad. (Svampa, 1994: 43-44)

Pero este combate que inician los jóvenes románticos debía realizarse mediante un peregrinaje que se realiza por fuera de los contornos de la patria “una empresa proselitista, esparciendo en los países que los albergaron las nuevas doctrinas del romanticismo y del ‘socialismo’ literarios, del sansimonismo y del eclecticismo, de la filosofía de la historia y de la nueva histórica del derecho, y finalmente, de las posturas liberales más radicales junto con las posturas conservadoras más reaccionarias” (Myers, 1998:385). Si bien con cambios y desplazamientos que dejan entrever una relativa consonancia en cuanto a su productividad e idearios, pueden establecerse cuatro fases de producción de esta Generación (Myers: 2003). Éstas son:

- primera fase, la de conformación (1830-1838/9), en la cual los escritores publican sus primeros ensayos y definen su programa intelectual;
- segunda fase, de política facciosa (1838/9- 1844) en donde la violencia de su lenguaje y sus intensos esfuerzos por eliminar y derrocar a la tiranía sólo puede traducirse como una guerra política;
- tercera fase, programática (1844-1852/54), en la cual a pesar de la dispersión geográfica que sus miembros experimentan, hay un marcado intento por conservar y continuar con los debates y las empresas intelectuales que se asociaban al programa romántico inicial;
- cuarta fase, de disolución, en la cual la caída de Rosas se presenta como elemento fundante para la disminución y extinción, en algunos casos, de sus discursos no sólo políticos sino también literarios y dramáticos.

En la segunda fase señalada por Myers se produce, durante el régimen de Rosas, un ascenso y consolidación de la oligarquía terrateniente que estos intelectuales opositores leyeron como un proceso de ruralización de la sociedad que percibían como negativo y del cual consideraban que debían distanciarse: máxime cuando este proceso de ruralización comenzaba a avanzar sobre

Buenos Aires. Este avance sobre un espacio urbano al que percibían como emblema de la civilización y de la apertura al mundo hizo que estos intelectuales se recluyeran en un historicismo europeizante que finalmente los haría optar por el exilio. Si unas de las primeras paradojas a las que se enfrenta esta generación era la búsqueda de lo nacional desde cero, desde el vacío filosófico y la inexistencia de una razón argentina,¹⁰ la segunda paradoja es la de construir la nueva nación desde fuera de la patria que los vio nacer. Los herederos de Mayo deben cruzar la frontera que separa la patria del exilio y es en ese pasaje que el objeto de escritura cambia y se vuelve en el sujeto destinador de todas las polémicas. Otra paradoja que se plantea en esta elite intelectual es, ante esa ruralización del espacio urbano que se percibe, la de cómo representar a los sectores populares si esos sectores populares son los que sostienen a Rosas. Ante esta paradoja que traduce una imposibilidad, esta generación propone una respuesta: la creación de un personaje que se distancie de las masas populares, que sea su radical opuesto, a la vez que se identifique con el propio autor y el público al que ésta se dirige: ellos mismos (la Generación del 37 produce objetos culturales para consumo de la propia clase: hablan a los otros siempre y cuando sean imágenes de uno mismo). Este nuevo personaje será el joven y tras él aparece en los textos dramáticos del periodo todo un ideario estético y político del cual se hace cargo. En este sentido, la función y el rol de la juventud se constituye en un valor que es capital entre los intelectuales de la época y se presenta como marca de distinción, ya no en el plano económico sino en el plano social y cultural. Este ideal de juventud es concebido por el teatro y la literatura como un capital simbólico que se establece como punto de partida del cambio y la trascendencia política: la disidencia generacional y la trascendencia mesiánica de la juventud opera como denominador común entre los intelectuales antirosistas. Ya desde el romanticismo europeo “se acostumbra a considerar a los jóvenes como a los representantes naturales del progreso, y sólo desde la victoria del romanticismo sobre el clasicismo se habla de la injusticia fundamental de la actitud de la generación vieja ante la juventud” (Hauser, 375).

Así, surge un nuevo sujeto dramático, el joven: que se posiciona en la frontera que divide a una minoría derrotada (los unitarios rivadavianos) de una mayoría federal que halla su satisfacción en el control del poder (el rosismo). Si esta generación ve a Rosas como aquella fuerza

¹⁰ En la “Primera Lectura para el Salón Literario” afirma Echeverría (1967: 16): “Nuestros sabios, señores, han estudiado mucho, pero yo busco en vano un sistema filosófico parto de la razón argentina y no lo encuentro; busco una literatura original, expresión brillante y animada de nuestra vida social, y no la encuentro; busca una doctrina política conforme con nuestras costumbres y condiciones, que sirva de fundamento al Estado, y no la encuentro. Todo el saber e ilustración que poseemos no nos pertenece; es un fondo si se quiere, pero que no constituye una riqueza real, adquirida con el sudor de nuestro rostro, sino debida a la generosidad extranjera. Es una vestidura hecha de pedazos diferentes y de distinto color, con la cual apenas podemos cubrir nuestra miserable desnudez”

que los privó de un poder que sentaba sus bases en sus ideas y su juventud, la representación de la juventud que atraviesa las obras de estos escritores está asociada a una estética de la desposesión que responde a la imposibilidad de fundar aquello que falta: una cultura y una nación. Y como el destino humano, visto desde estos prismas, está trágicamente incompleto, los jóvenes son los encargados de lograr su completitud. Por tal razón, son quienes motorizan las acciones que se suceden en la estructura profunda de las obras e intentan incidir en la Historia puesto que están convencidos de que “cada nueva generación deposita nueva sangre y nueva vida en las venas del cuerpo social” (Echeverría, 1967:9). Bajo esta creencia, escritores y personajes se hacen cargo de una imagen profética de la juventud, tal como lo observamos en la dedicatoria a “Los republicanos del Río Grande” escrita por Alberdi en su cónica dramática, *La Revolución de Mayo* (1960: 16-17):

Últimos y gloriosos descendientes de Bolívar y Belgrano: vosotros teneis entre manos el desempeño de una tarea la más elevada y la más digna que el cielo pueda encomendar alguna vez a los mortales. Estais dando a luz un pueblo, desbaratando cadenas que contaban con siglos, sacando poblaciones enteras de la nada, elevando a la dignidad de hombres entes que la injusticia había relegado en el fango, haciendo para que en lo venidero nazcan iguales y libres los que según los códigos del crimen debían nacer inferiores y esclavos, y ganando por recompensa de todo esto la inmortalidad en la memoria de los hombres, y una gloria inmarcesible para vuestro nombres ya famosos.

Alberdi presenta a los jóvenes como líderes de la humanidad que tienen a su cargo la tarea de ser portadores del futuro orden y armonía para así concretar la libertad. Una imagen casi mesiánica que se emparenta con la sacralización del poeta que el romanticismo francés proponía: mediante al culto al yo (aun cuando este yo sea entendido como representante de lo universal) y la creencia de que en el ámbito político, las minorías activas son capaces de arrastrar a los demás grupos sociales por la sola fuerza del ejemplo y de la palabra hablada y escrita. (Charle, 2000). En la interpretación del espíritu de los tiempos que corren y como portavoces de de la emancipación política, nacional y social, Alberdi ubica a sus jóvenes, como así también a su propio programa político cultural.

Otro aspecto que caracteriza a la representación de los jóvenes en el teatro de intertexto romántico de la primera fase es el que refiere a la imbricación entre compromiso y acción. Los jóvenes son fieles a sus ideales, viven en constantes sacrificios y son capaces de dar su vida antes que traicionar su ideal de revolución. Son personajes que están disociados de la sociedad y que se revelan ante la autoridad (patriarcal pero también la estatal). Viven en el exilio interior o exterior, experimentan la pasión (aunque siempre esté regulada por la apelación a la razón que es depositada en los discursos de los personajes mayores) y privilegian el valor del “nombre” antes que el dinero. En obras como *El poeta* o *Don Tadeo*, los jóvenes tienen a su cargo el reemplazo de los viejos sistemas de pensamiento por los nuevos, pero si en la pieza de Cuenca dicho pasaje se presenta como una alianza y triunfo, en el caso de la pieza de Mármol, entre estos dos universos no hay reconciliación posible. Dice Carlos, el protagonista de *El poeta* (Mármol 1932b: 54):

Nuestro presente es la arena/donde hay un combate a muerte,
entre nuestra vida vieja,
y la vida que nos viene
cuando en la lucha por fuerza caiga deshecho lo viejo,
la América grande y bella
sobre su trono sentada estenderá fuerte y diestra
para alzar la juventud.

Asimismo, y mediante la imagen del joven cautivo y sufriente (un sufrimiento que remite a lo social pero también a lo amoroso) los escritores románticos proponen a este nuevo personaje como sinécdoque de la nación: los personajes están prisioneros -como la patria- de una sociedad que se ha vuelto hostil bajo las formas bárbaras de dominación. Tal es el caso de Carlos en *Una víctima de*

Rosas, Camila en *Camila O'Gorman*, de Jimena en *Muza*, Lirompeya en *El charrúa*, obras en las que el cuerpo sujetado se vuelve metáfora de la sujeción al poder imperante.

En el ideario de los escritores románticos acude también la imagen del joven como héroe que clama por la libertad: libertad de reunión, de prensa, de asociación (política y amorosa), libertad de opinión. Prefieren morir con honor antes que comulgar con la otredad, y si en algunos casos esa elección los subsume en la más inapelable soledad como a Pola Salavarieta (“la Pola de los Patriotas”, tal como la describe Mitre), en otros casos, esa heroicidad será alcanzada mediante la ayuda de personajes pertenecientes a la vieja generación. En *Amor y Patria* de Alejandro Magariños Cervantes, Leonicio –un joven proscrito argentino radicado en tierra uruguaya- debe enfrentarse ante una sociedad que lo discrimina por su condición de exiliado. Una discriminación que funciona como elemento retardador para alcanzar su victoria tanto en el plano político como en el amoroso. Sin embargo, es Don Pedro quien ayuda Leonicio a alcanzar sus objetivos, puesto que el anciano ve en él todos los componentes necesarios para alcanzar la libertad de la patria. Dice Don Pedro (Magariños Cervantes, 1857: 92):

soy viejo, bien lo demuestran

de mi cabeza las canas;

tu eres joven y robusto,

lleno de amor y esperanza;

la muerte debe muy pronto

precipitarme en la nada

y tú todavía puedes

empuñar la fuerte lanza

y hacer que huyendo ante ella

muerda el polvo de tus plantas

esa caterva de esclavos

que servil nos avasalla.

Y si por unos momentos se apartan de ese camino, un personaje embrague como el de Molina en *Cuatro épocas* (1927: 145) aparece y recuerda: “a la juventud q° se levanta pura y santa le toca elevar el edificio de nuestra regeneración social en la tierra origen de la América la juventud está llamada a desempeñar grandes destinos. Pero es necesario que no se duerman en el ocio, q° no se pudran en el fango del egoísmo” (Mitre, 1927: 145).

Ahora bien, frente al compromiso de amor y lucha política que estos jóvenes deben representar -y representan- se erige, como contrafigura y oponente de estos personajes, la juventud frívola. Porque “si la mayor de la juventud es débil, es indiferente, es cobarde, también hay jóvenes q° se sacrificarían con placer en los altares de la patria y señiran gustosos la corona del martirio” (Mitre, 1927:145). Entonces, si por un lado los textos ponen en escena el ideal de juventud que se pretende, por otro se hace necesario textualizar a su enemigo y mostrar así cómo la sociedad de este entonces se halla siempre múltiplemente polarizada. La juventud frívola remite a Rosas, a su corte, a su pensamiento y a su modo de acción: “¿Qué importa que me rodeen/placeres, magnificencia,/ títulos oro, opulencia, ni regio inúmero tren?”, afirma Rosas en *Camila O’Gorman*. Como en él, en los representantes de la juventud frívola el amor es negocio, capricho, despotismo. Estos personajes, además, consideran a la política como pura palabrería y parece que no pudieran “con el peso de los laureles de sus padres” (Mitre, 1927:145). Buscan la diversión, el entretenimiento, y en ellos la idea de arte es puro pasatiempo, como los versos de Eduardo, el joven amigo rico de Carlos, el poeta de la obra homónima de Mármol. El ocio y la coquetería los atraviesa produciendo así su inmovilidad de acción pero también de pensamiento. En la juventud frívola se concentran los males de la sociedad que hay que desechar. Son los retardadores de las acciones y semantizan una barbarie doméstica que tiende a propagarse cual enfermedad. Así, apelando a teorías rousseauinas, que sostenían que “en una sociedad grande, colmada de personas programadas, ociosas, sin religión ni principio, cuya imaginación, pervertida por la pereza, la inactividad, el amor al placer, y las grandes necesidades, solo engendra monstruos e inspira solamente crímenes” (Sennett: 2011), los

escritores leen y representan la sociedad frívola, que es resultante del ocio y la diversión, como un signo de la negatividad y de fin.

Ante esta frivolidad y sin razón, “los jóvenes comprometidos” de los dramas de la Generación del 37 se presentan como condensadores de elementos que pugnan por un ideal de trascendencia (la gloria, el honor) y de esta manera se hace evidente el valor generacional que los textos exhiben: el ser jóvenes es una virtud y es lo que les permite vislumbrar un futuro, no sólo en el plano narrativo sino también en el ámbito social puesto que, como mencionamos anteriormente, los personajes de los dramas funcionan como imágenes especulares de sus propios autores. Por tal razón, la juventud es asociada siempre con una condición de lucha política que traduce, en los debates que se suscitan con los personajes “mayores” de las piezas (relacionados con los ideales políticos y culturales pasados), el deseo de dar nacimiento a una nueva era, en la cual parecería ser que sólo hay lugar para la juventud.

3. Representaciones territoriales en el teatro de intertexto romántico: circulación y mapa del poder

Adriana Rodríguez Pérsico, en su libro *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, señala que “la elite intelectual del 37 apretó al país en la metáfora del desierto e intentó llenar ese vacío con el lenguaje. El imaginario geográfico -a la vez cultural, político e histórico- adquirió la forma de un cuerpo original (pura tierra) sobre el que debían escribirse los signos de la cultura” (1993: 9). Partiendo de estas afirmaciones referidas a ciertas imágenes de lo territorial asociadas indisolublemente a un ideario político y cultural que han sido ampliamente estudiadas en la literatura argentina del siglo XIX, en este capítulo nos concentraremos en el análisis del imaginario geográfico que los jóvenes intelectuales románticos representaron en el teatro. Para ello, recurriremos a los aportes teóricos de Michel Foucault (1997, 2001, 2004, 2006), sobre todo aquellos ligados a los mecanismos, las técnicas, las tecnologías de poder, la idea de circulación y regulación de los cuerpos, en relación con sus modos de operación en el Estado Soberano (que abarca el siglo XVII y primera mitad del XVIII) y en la biopolítica (que surge en la segunda mitad del siglo XIX). Ambos poderes no se excluyen, sino que con el surgimiento de la biopolítica se superponen, se incluyen, se complementan. En *Defender la sociedad*, Michel Foucault (2004) plantea que “uno de los fenómenos fundamentales del siglo XIX fue y es lo que podríamos llamar la consideración de la vida por parte del poder” (biopolítica) mientras que el derecho de vida y de muerte era uno de los atributos de la teoría clásica de la soberanía (estado soberano). En este estado soberano, ante este poder, el súbdito no está ni vivo ni muerto, es neutro y sólo la decisión del soberano permitirá que aquél siga con vida o muera. Porque aquello que rige es “el derecho de la espada” puesto que lo que plantea este ejercicio de poder es el binomio hacer morir-dejar vivir y es precisamente en esta articulación que se esboza el carácter asimétrico de su relación. Sin embargo, y en un sentido opuesto, durante el siglo XIX se evidencia una de las mayores transformaciones respecto del derecho político que completa ese derecho del estado soberano sobre los súbditos. Este nuevo derecho que surge es inverso y se basa en la idea rectora de hacer vivir y dejar morir.

En el estado soberano, la técnica de poder se centra en el cuerpo individual, se asegura su distribución en el espacio, su puesta en serie y su vigilancia, estableciéndose así una tecnología disciplinaria, una anatomía política del cuerpo humano que busca siempre la individualización. Para Foucault (2006: 66) “la disciplina es esencialmente centrípeta. Me refiero a que funciona aislando un espacio, determinando un segmento. La disciplina concentra, centra, encierra. Su primer gesto, en efecto, radica en circunscribir un espacio dentro del cual su poder y los

mecanismos de éste actuarán a pleno y sin límites”. Por ello, durante los siglos XVII y primera mitad del XVIII, la soberanía del espacio se ejerce en los límites de un territorio y sobre los cuerpos de los individuos. En cambio, el interés de la biopolítica es “el conjunto de procesos como la proporción de nacimientos y las defunciones, la tasa de reproducción, la fecundidad de una población, etc. (...)” (Foucault, 2004: 220). Además se ocupará del conjunto de fenómenos accidentales y universales: la vejez, los accidentes, la invalidez, las diferentes anomalías. De esta manera, la técnica de poder de la biopolítica se dirige al hombre vivo y busca masificar y no individualizar. Una tecnología de seguridad, una biopolítica de la especie humana, que reubica los cuerpos en los procesos biológicos del conjunto. Así, en este biopoder la soberanía del espacio se ejerce en la población: “la biopolítica tiene que ver con la población, y ésta como problema político, como problema a la vez científico y político, como problema biológico y problema de poder” (Foucault, 2004: 222).

Ahora bien, tanto la tecnología de seguridad (biopolítica) como la tecnología disciplinaria (estado soberano) implican una distribución espacial pero aplican dos tratamientos diferentes al espacio. En el siglo XVII y comienzos del XVIII, la ciudad se caracterizaba por su especificidad jurídica y administrativa y por el aislamiento que determinaban sus murallas. Estos dos aspectos traían como resultado una gran heterogeneidad social y económica respecto del campo; sin embargo, hacia fines del siglo XVIII esta situación cambia. Comienzan entonces a suscitarse distintas problemáticas ligadas al desarrollo de los estados administrativos (el intercambio económico entre la ciudad y el campo y el aumento demográfico, entre otros) haciendo así que se empiece a pensar en implementar una apertura de la ciudad a fin de postularla, presentarla, ya no desde su carácter cerrado sino como un espacio de circulación. Si durante los siglos XVII y XVIII, el dispositivo disciplinario era centrípeto, en la segunda mitad del siglo XVIII y con el surgimiento de la biopolítica, los dispositivos de seguridad tienden a ampliarse: son centrífugos, intentan permitir el desarrollo de circuitos cada vez más grandes, implican -sobre toda- la circulación. Porque un dispositivo de seguridad “sólo puede funcionar bien con la condición de que se dé algo que es justamente la libertad, en el sentido moderno que esta palabra adopta en el siglo XVIII: ya no las franquicias y los privilegios asociados a una persona, sino la posibilidad de movimiento, desplazamiento, proceso de circulación de la gente y las cosas” (Foucault, 2006: 71).

Estas reflexiones y tesis de Michel Foucault en torno al poder, sus dispositivos, sus técnicas, los efectos que producen, como así también la noción de territorio que plantea el autor en relación con el poder disciplinario y su variación, su cambio, hacia el siglo XIX con el surgimiento del biopoder, constituyen un aporte teórico que nos permite reflexionar acerca de las

representaciones territoriales que el teatro rioplatense del período 1837-1857 construye. Este teatro presenta unas pocas producciones que se encuentran en sintonía con el ideario rosista (*Juan de Borgoña o sea un traidor a la patria* y *El entierro de Urquiza*) y que se oponen a las restantes obras que fueron en su mayoría escritas por los escritores de la Generación del 37 en el exilio, sumamente críticas de sus formas gubernamentales a las que asocian al despotismo, la violencia y la barbarización de los centros de civilización. No obstante esta oposición, ambas producciones recurren a la representación del territorio, representación que halla su núcleo semántico en la evidenciación de un territorio amurallado o segmentado por fronteras, como un modo de legitimar (en el caso de las obras rosistas) o criticar (en el caso de las obras antirosistas) al gobierno de Rosas o las formas bárbaras de dominación. A la vez, estos textos dramáticos representan el espacio territorial y los recorridos que los sujetos realizan en él, a partir de las teorías clásicas de la soberanía, mediante la representación de un Estado soberano que busca el control y la reducción de la anomalía: la disciplina normaliza, “analiza, descompone a los individuos, los lugares, los tiempos, los gestos, los actos, las operaciones. Los descompone en elementos que son suficientes para percibirlos, por un lado, y modificarlos por otro” (Foucault, 2006:75).

Fernández Bravo (1999:14), como Rodríguez Pérsico, afirma que los letrados argentinos hallan en el paisaje una “zona de condensación simbólica que la cultura debe recorrer, descubrir, ocupar, y donde acaso puedan despejarse algunas de las numerosas incógnitas que asedian la diferenciación de una identidad nacional en la instancia poscolonial”. En el proyecto romántico, el paisaje no sólo simboliza un mapa de poder sino que también funciona como un instrumento del poder cultural que se quiere implementar. Así concebido, el territorio cobra un lugar central: fuente de imágenes del germen de una futura nacionalidad (y nación) que se construyen sobre un vacío¹¹. Por lo tanto, es en esa construcción en la cual la nacionalidad se presenta como un artificio del discurso. Porque, “la territorialidad nacional es un artefacto producido en el discurso: es el efecto de narrativas dramáticas donde se cuentan escenas de producción de límites” (Anderman, 2000: 17), y por tal, el territorio aparece siempre asociado a la segmentación. Esa segmentación, tanto en el caso argentino como en el resto de Latinoamérica, se traduce en una fórmula dicotómica: civilización y barbarie (fórmula vertebradora del pensamiento sarmientino que abrigó su proyecto político y cultural y que proyectó imágenes de una nación basada en la fragmentación pero

¹¹ En los discursos fundacionales predominaba un concepto voluntarista de la nación, donde todos aquellos que se animaban a poblar un vasto espacio “desierto” estaban bienvenidos, al menos en la terminología oficial, a integrar la ciudadanía. (...) El discurso territorial de este primer nacionalismo voluntarista es un discurso topográfico: avanza sobre un desierto despojado de huellas topográficas, construcción simbólica compleja y calculada donde se silencia y se excluye a otro” (Anderman, 2000: 17)

también, y sobre todo en la exclusión). Porque entre estos dos universos territoriales y culturales disímiles, entre la civilización y la barbarie, entre el desierto y la ciudad, entre unitarios y federales, entre América y Europa, se encuentra un dispositivo que permite la demarcación: la frontera. Una delimitación interna, una liminalidad, que organizó y determinó modos disímiles para observar y representar el cuerpo de la Nación Argentina -en latente conformación- dentro de las producciones artísticas de la época. Esa frontera decimonónica que se inscribió en el territorio y en la cultura a la vez que condensó, en la literatura y el teatro, un cuerpo textual rico y a la vez productivo que intentó “leer” desde su representación directa o metafórica, el entramado político en el cual esas textualidades tuvieron lugar.

Tulio Halperín Donghi (1987) afirma que la frontera, durante el régimen colonial, había sido concebida como un dispositivo de control social y no como una herramienta que expresara la voluntad de progreso socio-cultural. Sin embargo, si los textos dramáticos rosistas encuentran en la frontera esa función de contención social que señala Halperín Donghi, reproduciendo así un ideario asociado a las teorías clásicas del Estado, será la función de progreso socio-cultural la que buscan expresar, también por medio de las representaciones de la frontera, los textos dramáticos antirosistas. La apertura o cierre de las fronteras interna (la que separa el desierto de la ciudad) y externa (la que separa a la Argentina de Europa por medio de los sucesivos bloqueos) es uno de los puntos centrales de interés de los textos dramáticos de los opositores. Si los textos dramáticos rosistas presentan la apertura fronteriza como un peligro para el país, expulsan a los extranjeros, los condenan o los reducen a servidumbre (tal como los vemos en los personajes de las obras de Larroque y Lacassa) y castigan la circulación, los textos dramáticos anti rosistas van a ver en el cierre de las fronteras un factor negativo que introduce al país en un entramado de atraso tecnológico y cultural, que impide la “circulación” de los bienes procedentes de los focos de civilización. Por tal motivo, ante esa negatividad que representa el espacio amurallado, los personajes de las obras antirosistas son aquellos que cruzan las fronteras, que luchan por su apertura y una vez alcanzada, proponen un ideal de fusión política y cultural, tal como lo evidencia la obra de Pedro Echague, *Rosas y Urquiza* en Palermo.

Asimismo, mediante la representación del espacio regulado por la mirada soberana, los textos dramáticos del periodo establecen qué cuerpo será el productivo y cuál no. Además, tanto las obras rosistas como las antirosistas o las que critican las formas bárbaras de dominación, exponen los diversos modos en que se opera un control detallado y minucioso del cuerpo, un “cuerpo dócil”

(Foucault, 2002) que es constantemente sujetado y que se lo disciplina¹² mediante el uso -muchas veces violento- de una “anatomía política” del detalle y una ortopedia que tiende siempre a la normalización mediante la fragmentación y eliminación del diferente. Así, los textos dramáticos representan al rosismo como un “aparato ortopédico” que intenta corregir o prevenir las supuestas desviaciones y anomalías del cuerpo que las porta. De Certeau (1996:160) afirma que son dos las intervenciones de estos aparatos: “una de ellas, busca sacar del cuerpo un elemento que es excesivo, está enfermo o que resulta sin estética, o bien trata de añadir al cuerpo lo que le falta. De esta manera, los instrumentos se distinguen según las acciones que se llevan a cabo: cortar, arrancar, extraer, quitar, etc., o bien, insertar, colocar, pegar, cubrir, ensamblar (...)” Aquello que se busca por su intermedio es suplir un déficit o corregir un exceso, ya sea en el cuerpo mismo de la persona o en las vestimentas que porta con el fin siempre claro de incluirlos, de mantenerlos en la norma. Además, en esta regulación de los cuerpos, el cuerpo mismo del sujeto se convierte en una frontera que establece una distancia, ya no entre un nosotros y un ellos, sino en la propia semántica del “nosotros”. Porque, y tal como sostiene Rotker (1999: 139- 140): “en la fundación o demarcación de un estilo de identidad nacional, se usan los cuerpos para trazar fronteras claras para demarcar espacios y para dejar muy bien diferenciados quién es quién.”

Ahora bien, si los cuerpos se sujetan, se regulan, se escinden, ante esta imagen de corrección y retención se antepone la imagen de circulación: lo que fluye. En el estado rosista el tránsito libre de los cuerpos no es posible; lo que transita es la sangre derramada de esos cuerpos que no pueden adaptarse a esa ortopedia, tal como podemos observar en *Rosas y Urquiza en Palermo*, en *Camila O’Gorman* o en *Una víctima de Rosas*, entre otras piezas del período. Los estudios académicos que han estudiado las metáforas que el gobierno rosista ha generado en las producciones culturales son múltiples y diversos, como así también aquellos que han recalado en el análisis que de esas metáforas ha realizado la literatura, la prensa y la pintura realizada tanto por los proscritos al régimen como por sus defensores. Porque durante la época rosista todo se tiñe de rojo, los cuerpos, las casas, las insignias, los emblemas y por tal, la metáfora de la sangre aparecerá con un uso político cuyo fin es tanto “discutir con” como “legitimar” el poder soberano, dependiendo del bando que lo esgrima. De esta manera, y en este contexto histórico, la sangre,

¹² El momento histórico de las disciplinas es el momento en el que nace un arte nuevo del cuerpo, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la forma de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Formase entonces una política de las coerciones que constituye un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula, lo recompone. Una anatomía política, que es igualmente una mecánica del poder, está naciendo” (Foucault, 2002:141)

corre así por los cuerpos metafóricos de la Familia, la patria, la Política y la Sociedad. Una materia compleja incapaz de ser vista solamente como un fluido rojo que circula por las venas y las arterias de los individuos. (...) Sangre real que se presta a ser representada metafísica o tropológicamente como dos figuras subsidiarias de un mismo elemento estimado como objeto en sí mismo, como dispositivo de o para el análisis de otros problemas, producciones culturales inspiradas por su figura, los sujetos en relación por prácticas que la contienen o por el contexto que genera (Ferro: 2008: 27).

El teatro de la época va a apelar a un uso táctico de la sangre y sus metáforas cuyo fin es deconstruir al Otro. En los textos dramáticos que se oponen a las formas bárbaras de dominación la sangre tiene dos funciones: por un lado es emblema del estado represivo y criminal que se representa (el gobierno de Rosas, la Conquista española) pero también, una vez derramada, deviene metáfora de aquello que resurge y perdura: es sangre fundante, la sangre derramada de las víctimas que habrá de servir de ejemplo a las generaciones futuras. Como vemos en *Rosas y Urquiza en Palermo*, tanto la sangre de los traidores decapitados como la de Inés, la amante de Rosas que se suicida al ver que su amor no es correspondido, es leída como emblema de un estado represivo que ora reprime ora utiliza y abandona los cuerpos luego de utilizarlos pero también como metáfora de la capacidad de resurgimiento de unas víctimas cuyas muertes no habrán sido en vano. Esta lectura es depositada en Urquiza quien en la mirada final de la obra reivindica a las víctimas frente a sus familiares, dejando en claro la tesis de la obra, basada en la oposición radical entre personajes positivos y negativos.

Así también, en la mayoría de las obras del período se observa que la circulación de los cuerpos no es posible puesto que los desplazamientos territoriales y culturales que realizan los sujetos de las acciones hacia ese espacio otro (ya sea de la civilización a la barbarie o viceversa) es castigado (en ambos casos, mediante la muerte), dejando así en evidencia que ni la circulación ni la síntesis entre esas dos territorialidades opuestas son posibles. Sin embargo, los intelectuales anti rosistas encontrarán en la metáfora de la sangre el modo por medio del cual delinear una línea de fuga, muchas veces trágica, que pone en evidencia la falla en el mapa de dominio soberano. Porque si la sangre connota lo monstruoso, las imágenes del vampiro serán utilizadas para revelar los modos en que la “estrategia bárbara” se opone a la construcción civilizada que los letrados promulgan para la formación de una nación. Así lo afirma Gabo Ferro (2008) en su estudio sobre la sangre, lo monstruoso y los vampiros durante el segundo gobierno de Rosas. Para Ferro, la

literatura, las imágenes pictóricas y la prensa opositora construyeron a partir de la sangre y los significantes a ella vinculada, un discurso que impugna la barbarie rosista a partir de la metáfora oposicional (entre tantas otras) del cuerpo sano y el cuerpo enfermo. Dentro de este orden de ideas, la sangre derramada por Rosas se opone la sangre que aún corre por las venas de quienes quieren vencerlo: “el virus de la barbarie ha enfermado con Rosas el cuerpo saludable de la civilización, y aquellos que deseen conservar la salud, partirán hacia Montevideo, reino de los sanos, lugar desde donde bombeará la sangre arterial, la sangre buena, al cuerpo del Plata” (Ferro, 2008: 226).

En el caso de *Rosas y Urquiza en Palermo*, observamos que el derramamiento de sangre por parte de Rosas persigue el fin de disciplinar y oprimir (“mi poder es poder por cuanto oprime”): retomando las ideas de Montesquieu acerca del despotismo, el texto muestra a Rosas apelando al terror para lograr sus objetivos. Dice Rosas (Echague, 1925: 430)

¿Qué fuera mi ambición y mi esperanza
de mandar la Nación eternamente?
Me elevasteis, porteños, y en la altura
Las alas desaté: ágil altiva,
Mi instinto obedecí y aún más arriba
Volé buscando la imperial holgura.
Me llamaron el Grande, y desde entonces
Mayor me creo y hacia atrás no miro.
¡Ay del que osado á contenerme el giro
Ícaro se alce sobre pobre pobres gonces!-
Valor, talento, patriotismo, todo:
Todo ceda ante mí, porque en mi orgullo,
Lo que causa mi envidia mas lo huyo
Ó procuro acabarlo de algún modo.

(Riendo con ironía)

Asimismo, la sangre deviene en el único elemento que fluye y circula una vez eliminado el cuerpo que se opone a sus deseos políticos y sexuales (Inés, los traidores), al tiempo que sustenta y legitima su gobierno. Así lo dice en la obra de Echague (1925:431):

Oh, ni aún la duda quiero que punzante

Venga esta vez á perturbarme; muero
Si un punto dudo; y por lo tal prefiero
Mío el triunfo mirar si hay más adelante.
Si á tanta sangre como miro humeando
aun falta sangre que mi imperio afiance,
corra á torrentes más que solo alcance
sobre sepulcros a ostentar mi mando.

En cambio, la representación que el texto dramático realiza de la sangre en manos de Urquiza tiene un uso redentor que se relaciona con la noción de cuerpo sano anteriormente mencionada. Tal como el propio Urquiza enuncia, la sangre solo correrá por las venas de los cuerpos vivos, la sangre no será un distintivo que muestre la fidelidad a su gobierno. Se deben limpiar y borrar las manchas de sangre porque, tal como afirma Urquiza en el discurso final de la obra (Echague, 1925: 477):

Aquel que no lleve sangre
en sus manos, y útil sea,
y este caído, álcese y vea/
y haga por hacerse mas.

En síntesis, llenar el vacío territorial, crear un cuerpo original, traspasar y eliminar las fronteras (derribar las murallas) para así permitir el progreso, alejarse del pasado colonial y sentar las bases de nueva nación tomando como base el “archivo cultural” de una Francia que es percibida como la “cuna de la civilización”, fueron los ideales de los intelectuales de la Generación del 37. Asimismo, la idea de circulación, tanto geográfica como intelectual fue aquello que se promulgó en su proyecto que se opuso a los intereses del gobierno de Rosas, quien -según Sarmiento- no gobernaba sino que para él hacía política apelando a una concepción que consistía en entender la política como la continuación de la guerra. El Estado, en ese entonces, “tenía la forma ingente y amenazante de un ejército sanguinario” (Scavino, 1993: 21) y la sociedad era vista como un objeto que debía ser conquistado, disciplinado, mediante la represión interna: la Mazorca. A través de ella “mantiene vigente su amenaza de muerte y aniquilamiento sobre la población” (Scavino, 1993: 21). Lo interesante, es que todos los textos dramáticos de este período (a favor o en contra de las formas bárbaras de dominación) representan al soberano del territorio como un arquitecto del espacio que le imprime divisiones, fronteras (porosas y es en esa porosidad en donde se halla la falla pero

también la posibilidad de evolución¹³) y establece zonas reguladas por las cuales transitar, diseñando de esta manera un mapa de poder que sujeta no sólo los espacios sino también los cuerpos que los transitan para evitar su desborde y establecer su control. Porque tal como sostiene Foucault (2002: 147) en el espacio disciplinario, “es preciso anular los efectos de las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de los individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa (...). Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar.”

¹³ Entendiendo por ello, la posibilidad de creación de nuevos territorios culturales que se opongan al dominio del territorio de la cultura oficial.

4. Las representaciones de la frontera en el periodo rosista y su resignificación en el teatro de intertexto romántico rioplatense

Roger Chartier en *El mundo como representación* (1999) como así también en *Escribir las prácticas* (1996), se preocupa por indagar -a través de un estudio de las representaciones colectivas tomados de los postulados de Mauss y Durkheim- los procesos de construcción de sentido, objetivados en prácticas culturales y entrecruzados como conflicto, a través de la observación y análisis de dos prácticas: la representación y la apropiación. La primera, es entendida no como muestra de una ausencia, sino como exhibición de una presencia, es decir como construcción; la segunda como ese modo de consumir un objeto cultural que llega a producir recepciones inéditas a crear nuevos públicos y nuevos usos. Porque, y tal como afirma Hall (1997): “las cosas no significan, somos nosotros los que construimos significados usando sistemas representacionales, esto es conceptos y signos.”

Tanto la literatura y el teatro, como así también el arte en general, se apropian y ponen en representación las prácticas y relaciones que conforman el mundo social en el que se insertan pero no como una forma de documento sino como una forma de acceso que permite “leer” de manera ficcionalizada las “costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad en que surgieron” (Chartier, 1999: XII). Los intelectuales decimonónicos, luego de dejar atrás el racionalismo de la Ilustración y comenzar a imbricarse con el ideario romántico, se preocupan tanto por la historia como por la geografía, elementos que ineludiblemente debían estar en el proyecto postrevolucionario de la Argentina para pensar las transformaciones políticas de la nación que se pretendían forjar. Ahora bien, “¿Qué hay en la geografía y en la naturaleza de una región que exprese la identidad de una cultura? ¿Por qué emplear un texto literario para capturar representaciones espaciales del territorio y por qué esas imágenes del paisaje son empleadas a su vez para representar una cultura, identificando con ellas rasgos de la identidad nacional?” (Fernández Bravo: 1994: 10) Obras como *El matadero* (1837) y *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría se apropian de las imágenes geográficas de la ciudad y el desierto, y ponen en representación la metáfora territorial, y sobre todo la frontera, como un espacio desde el cual, una vez cruzado el umbral que separa la civilización de la barbarie, es imposible reterritorializarse, retornar al espacio civilizatorio. Porque si una de las preocupaciones de la generación de Echeverría era la búsqueda del origen para, a partir de él, poder generar, engendrar el ser nacional, ello no puede ser posible con la emblemización de una mujer cautiva, en el caso de su poema, que rápidamente se relaciona con la mezcla con lo indígena y se palpita como posible amenaza una vez

rescatada de su cruce fronterizo hacia la barbarie. Así entendida, la figura de la cautiva era completamente inapropiada, “no tenía cabida dentro de este proyecto nacional: contaminada por su contacto con los indios, hubiera exigido que la sociedad burguesa que se estaba estableciendo cuestionara los valores que la sustentaban en relación con la legitimidad del linaje, la familia, la sexualidad, el bien-estar” (Rotker, 199: 140). Por ello, es necesaria su muerte para construir una mirada aleccionadora en su poema, insertando así -desde los márgenes de la nación que se quiere crear- su proyecto cultural en el desierto argentino para poder caracterizar a América como ese hueco fecundo y penetrable (femenino, por lo tanto) capaz de lograr el surgimiento de la identidad nacional: la muerte como final y nuevo resurgimiento para la formación de lo americano.

En el caso del texto de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (1845), los aspectos geográficos se trazan con el fin de explicar el medio que produce a Facundo Quiroga (como también a Rosas) evidenciando así un determinismo geográfico que sintetiza la idea de que la barbarie produce barbarie. En este texto aquello que establece la frontera es la división entre el progreso (la civilización) y el atraso, el pasado colonial (la barbarie). Sin embargo, el mayor problema que observa Sarmiento y evidencia en su obra (como en *El matadero*) es que la frontera¹⁴ no sólo se aloja en las periferias sino que también tiene una ubicación central, en la ciudad misma, a partir de la instalación del gobierno rosista. Por ello, la carga semántica que tendrá la frontera, será siempre negativa y por tal, va a ser pocas veces lexicalizadas, evitando así sus cualidades barbarizantes.

Si Sarmiento no lexicaliza la frontera, José Mármol construye, con su novela *Amalia* (1851), un abanico amplio de representación, lexicalización y funciones de las fronteras que atraviesan la cartografía de la ciudad de Buenos Aires durante los años 40' de la Argentina rosista. En este escritor, la frontera tendrá ese carácter altamente poroso por el cual su cuélan los discursos y las acciones de los más débiles (los opositores al régimen) con el fin de establecerse como prácticas disruptivas que intentan desafiar y deslegitimar la soberanía del espacio por parte de la tiranía. Atravesar fronteras, tanto internas (las de la ciudad rosista) como externas (la que separa Buenos Aires de Montevideo), traduce la movilidad no sólo de los actantes de la novela, sino también del propio discurso opositor que se construye también desde el afuera de la patria (doble

¹⁴ En *Facundo* se presenta una “doble articulación de la frontera en su posición de 1) objeto que la literatura debe ocupar para producir literatura nacional al servicio de la civilización (articulación pedagógica) y 2) como un espacio que deberá ser transformado para permitir la modernización de la nación (articulación performativa), operan claramente en el texto y sirven para establecer un procedimiento reconocible en otras narraciones de la frontera” (Fernández Bravo, 1994: 22).

cruce fronterizo) con el fin de llenar con palabras el vacío que emerge en una tierra despótica, según la mirada de este escritor.

Los textos literarios precedentemente señalados, como así también gran parte de la producción dramática argentina del período 1837- 1857, son archivos literarios y dramáticos que exhiben los modos en que el territorio, los aspectos geográficos, la naturaleza fueron apropiados y representados por los escritores de esta época. Un territorio que en el teatro de intertexto romántico, tal como lo hemos analizado en el capítulo precedente, se presenta a partir de un quiebre, de una frontera que separa lo propio de lo ajeno, un nosotros de un ellos. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de frontera, bara?

Existen fronteras geográficas, culturales, lingüísticas, temporales. Se puede escribir en las fronteras, desde el otro lado de la frontera, describir, pensar, narrar las fronteras; multiplicidad de posibilidades de textualización sobre una línea, sobre un margen. Por ello, los estudios sobre la frontera son múltiples y diversos, como así también son variadas las disciplinas que enfocan y abordan sus problemáticas. La geopolítica define la frontera como el ámbito geográfico de un Estado que se extiende desde el límite hacia el interior del propio territorio hasta una distancia que está determinada por: factores geográficos, dimensión del país, poder nacional, política nacional propia y de la nación colindante, y por último, por el avance científico y tecnológico. Así entendida, la frontera es concebida como bordes nacionales, como delimitaciones espaciales que convergen al momento de hacer valer la pertenencia e injerencia estatal. Si bien estas conceptualizaciones son válidas y correctas no agotan, sin el estudio de las diversas problemáticas que el concepto de frontera atañe.

Desde la perspectiva histórica de 1893, Frederick Jackson Turner presentó en Chicago su estudio sobre la frontera (recién publicado en 1920). En este trabajo titulado *La frontera en la historia norteamericana*, Turner concentra los principales rasgos y características de esta línea separatoria. Él define la frontera como el espacio que separa la civilización de la barbarie y que se encuentra en constante movimiento. Para sostener esta tesis, parte del análisis de la frontera que separa a Europa y a América durante los tiempos de la conquista. Señala que en ese momento histórico, Europa ingresó en el continente americano, traspasó la frontera que divide el Este del Oeste, y el colono se vio absorbido y modificado por la tierra virgen americana:

El medio ambiente de la frontera resulta al principio demasiado duro para el hombre blanco. Este debe aceptar las condiciones que le impone sino quiere perecer y por lo tanto se instala en los calveros indios y sigue las pistas indias.

Poco a poco va transformando la tierra salvaje, pero el resultado no es la vieja Europa (...) sino un nuevo producto que es americano (Turner, 1961: 23).

Turner observa que si en un principio la frontera se encontraba en la costa atlántica, al ir avanzando hacia el Oeste, la frontera se americaniza, evidenciando así un alejamiento de la influencia europea y determinando un crecimiento de independencia, que promueve la formación de una nacionalidad. Pero si la frontera se caracteriza por su movilidad y su expansión,¹⁵ según el momento histórico en el cual sea analizada, también se va a distinguir por su porosidad. Es esta permeabilidad la que va a permitir el encabalgamiento de un producto original, resultado de la fusión de lo antiguo con lo actual, del pasado con el presente, pero en aras de superar ese pasado. Así lo señala Turner (1961:47): “sin embargo, a pesar del medio ambiente, a pesar de la costumbre, cada frontera proporcionó ciertamente un nuevo campo de oportunidad, una puerta de escape de la esclavitud del pasado.” Estas caracterizaciones de la frontera que Turner ha realizado fueron un punta pié inicial para discutir y ampliar las conceptualizaciones que sobre la frontera se han realizado y continúan reformulándose en las diferentes disciplinas que la abordan como problemática. Uno de los cuestionamientos a la tesis turniana es el que refiere al carácter estanco que él observa entre las dos culturas que toda frontera separa. Si bien Turner señala el avance y la penetración de una cultura sobre otra en los desplazamientos fronterizos, no da cuenta de las constantes interacciones que entre ambos lados de la frontera se producen, ya que él observa la porosidad de la frontera desde una perspectiva determinista, del poder dominante de una cultura sobre otra. Pero las interacciones se producen, y para el caso americano, pueden ser concebidas a partir de tres categorías superpuestas (Langer: 2003):

- a) interacciones que se producen en las misiones fronterizas que traducen los intentos de dominación religiosa y de cambio cultural como así también la subordinación de los pueblos indígenas a los estados nacionales y la reorientación de sus economías;
- b) interacciones económicas entre criollos e indígenas;

¹⁵ “La expansión territorial argentina es un fenómeno que aunque iniciado en la década de 1820, se completa sólo después de las campañas al desierto que finalizan sesenta años después con las expansiones de Roca. El proceso de expansión aparece con un doble objetivo en las interpretaciones parciales más difundidas; como un proceso de expansión del sector ganadero hacia nuevas tierras y de acondicionamiento de las distintas actividades ganaderas (...) y como una necesidad política de obtener seguridad y asegurar la soberanía en las zonas sur del país. Independientemente del conjunto de causas indicadas, el avance de frontera es un movimiento de carácter militar y no de población como en los Estados Unidos; que despeja una zona importante del territorio en disponibilidad para la producción agropecuaria. Puede decirse que a diferencia de los Estados Unidos, aquí la ocupación del territorio vino precedida de la ocupación militar.” (Arcondo, 89)

c) interacciones de carácter militar y diplomático: en la mayoría de las fronteras se producían diversos encuentros entre grupos étnicos y negociaciones que muchas veces llevaba a la firma de tratados de paz entre criollos e indígenas pero también entre los mismos grupos indígenas. Es a través de estas interacciones en donde puede observarse el dinamismo de la frontera, factor preponderante para entender también su desarrollo.

Hebe Clementi (1987), a partir de los postulados de Turner, reformula ciertos tópicos de sus tesis y postula a la frontera como un espacio de conflicto cuyo desenlace establece siempre una situación compleja. Acuña el término de frontera viva y lo define “como una designación gráfica que mantiene en su semántica la proteica movilidad de la vida misma” (Clementi, 1987:14). Así también, postula una categorización para la frontera, retomando las tesis de Turner, según el momento histórico en el cual sea analizada. Esta sistematicidad propuesta por Clementi distingue: la “primera frontera”, que se imbrica con los procesos colonizadores por parte de Europa en América, en los cuales la tierra americana se constituye en sí como una única frontera; la “segunda frontera” que corresponde al proceso de delimitación geográfica por parte de los Estados e implica una cesura regional que establece la diferenciación entre distintas comunidades, no sólo geográficas sino también lingüístico-culturales; y por último, la “frontera interior”, que reviste características propias según la particularidad de cada Estado y que incluye el proceso siempre pujante entre colonizadores, fundadores de la tierra, nobles, hijos de las tierras, pueblos originarios, mestizos, indios y gauchos en sus intentos de nacionalización: en otras palabras, sintetiza la fórmula siempre dicotómica entre civilización y barbarie.

Desde los estudios antropológicos y culturales, hacia fines de la década de 1980 y principios de 1990, el concepto de frontera también ha sido retomado y reformulado. Se postula a la frontera como una herramienta de conocimiento teórico que permite establecer las relaciones pertinentes entre sujeto, historia y cultura en las ciencias sociales y las humanidades. Trabajos como los de Gloria Anzaldúa, *Borderland/La Frontera: The New Mestiza* (1987), o el de Emily Hicks, *Border writings* (1991), entre otros, cuestionan la concepción de la uniformidad de las naciones y observan en la frontera la potencialidad y posibilidad de ser articuladora de diversidad. Así, desde las perspectivas de los análisis antropológicos sobre las teorías de fronteras, y a partir de su creciente desarrollo, puede observarse un doble reconocimiento anclado en el optimismo intercultural: “las zonas fronterizas se revelaron no sólo como lugares de cruces y diálogos, sino también espacios de conflicto y estigmatización, de desigualdades crecientes” (Grimson, 2003:16).

Asimismo, estas investigaciones concentran su foco de atención en los sujetos fronterizos, en aquellos migrantes que traspasan las zonas de contactos o que conviven en ese “entre dos lugares”, acuñando de esta manera un singular modo de vida, pero también una especial configuración y reconfiguración identitaria. “Se trata, pues, de una versión del efecto fronterizo, que produce el sentimiento de la completitud cultural individual extendida lógicamente hasta el máximo, vale decir, hasta la cultura que es combinación de todas las culturas independientes” (Johnson y Michaelson, 2003:38).

Desde los estudios semióticos, Iuri Lotman (1996) acuña el concepto de “semiosfera” el cual proporciona un nuevo sentido para pensar la frontera, en este caso, semiótica. Las semiosferas son espacios de significación que se encuentran en relación e interacción. Entre dos semiosferas se presenta un espacio de constante intercambio, al cual Lotman denomina “frontera”: un espacio abstracto en el cual se producen los intercambios y a través de éstos un texto se traduce a otro texto. Las semiosferas no se encuentran aisladas sino que se producen en espacios de interacción, razón por la cual no pueden funcionar de manera autónoma. Este conjunto de formaciones semióticas está constituido por textos y lenguajes que son necesarios para la producción de diálogos y de sentidos. La frontera semiótica, además, delimita lo propio de lo ajeno a la vez que permite los intercambios, “la agregación de filtros lingüísticos a través de los cuales un texto toma la forma –se traduce- a otro texto” (Lotman, 1996: 31).

Interacción, movilidad, porosidad y un lugar para la negociación de sentidos pero también para la construcción de una identidad, son las características principales que desde las diferentes disciplinas convergen al momento de definir la frontera. Una frontera geográfica pero también cultural que hallará su forma de representación específica en el teatro de intertexto romántico del período 1837-1857 y cuya funcionalidad en el plano textual tendrá sus características propias. Por tal motivo, se hace necesario proponer una definición de frontera a fin de establecer sus relaciones y marcos de injerencias en los textos dramáticos que comprenden nuestro corpus de investigación.

En primer lugar, los textos dramáticos rioplatenses (1837-1857) representan, por un lado, la frontera geográfica, aquella que delimita estados diferentes, que responde al orden jurídico, que es inmóvil, tiene un carácter físico y representa la escisión entre dos geografías (América- Europa y Argentina- Uruguay). Por otro lado, la frontera cultural, que pone en juego las identidades y representaciones que dan cuenta de los procesos producidos y reproducidos, significados y resignificados, en tanto son producto de las relaciones con los otros, con lo diferente (Rizo García y Romeu Aldaya, 1999). Esta frontera, evidencia el sitio y la temporalidad en el cual se encuentran

los diversos sujetos dramáticos dentro del espacio social, a la vez que traducen los intentos de resujeción (a partir de la normalización) o desujeción del otro, del diferente. Por tal motivo, la imagen de la frontera cultural incluye una representación simbólica, imaginaria. Rizo García y Romeu Aldaya (1999: 51) afirman que:

En tanto simbólicas, las fronteras no son fácilmente objetivables; son más bien espacios de confluencia entre lo múltiple y lo diverso que no están delimitados por líneas ni trazas visibles; son espacios de intercambio, lugares invisibles en donde tienen lugar los procesos de interacción entre lo igual y lo diferente. El espacio entre lo uno y lo otro se convierte así, entonces, en un lugar de negociación y/o conflicto entre los imaginarios y sentidos de la vida que cada uno posee y que se despliegan, justamente en esa interacción. Así, las fronteras simbólicas, entonces, están hechas de materialidades discursivas diversas, de universos de sentidos distintos y, a veces, contrapuestos. (...) Todo ello contribuye a la construcción de un nosotros frente a un ellos. Por lo anterior, las fronteras simbólicas pueden comprenderse como los espacios de gestación de la identidad.

Ante el hito visible, el trazo, la marca que evidencia la frontera geográfica, se antepone la invisibilidad de la frontera cultural, pero su materialización estará dada por lo fáctico de su dominio que se hace presente ante la aparición de la alteridad. Si una establece la separación entre dos espacios territoriales disímiles, la otra establece zonas de clivajes (Briones y Siffredi, 1989) que permiten la estructuración de las identidades. Estas zonas de clivajes son las construcciones sociales en tanto condiciones de materialidad que pueden palpase como elementos ejes, “conformando a partir de ellas el universo de sentido donde se posicionan los territorios del yo, del nosotros y de lo ajeno” (Briones y Siffredi, 1989). Además, si toda frontera tiene dos caras, cada una de ellas se identifica con un “estar adentro” y un “estar afuera”. Por tal razón, la problemática que la frontera cultural presenta está íntimamente ligada con el proceso de hibridación cuyo objetivo principal es la incorporación o expulsión de los sujetos que deben o no conformar el cuerpo político y social. De esta manera, las fronteras “se convierten en espacios intermedios a través de los cuales se negocian los significados de la autoridad cultural y política” (Bhabha, 2010:15).

Ahora bien, ¿cómo se apropian y representan a la frontera cultural y la frontera geográfica los textos teatrales de intertexto romántico? ¿Cuál es su funcionalidad en la estructura profunda de estas obras? En *Don Tadeo* (1837) de Claudio Mamerto Cuenca se realiza un uso metafórico de la frontera, que marca la distancia entre los antiguos sistemas de pensamiento que impiden el progreso (condensándose en el personaje principal de la acción) y los nuevos valores intelectuales, mediante la articulación de estos dos espacios en la pareja sentimental que permite la amalgama y el triunfo de la nueva generación de intelectuales. En *El cruzado* (1842) de José Mármol y *Muza* (1850) de Claudio Mamerto Cuenca la frontera divide oriente de occidente, y es el tópico de oriente el que aparece prefigurando ese espacio otro en el cual, en el caso de Mármol, se experimenta el abandono del lugar originario, la “seducción de la barbarie” (Kusch, 1953) y la reubicación en una nueva geografía que determina un proceso de descodificación y recodificación de la nueva lógica de sentidos que será castigado por la muerte, dejando en evidencia que no es posible la unión entre “lo bárbaro” y “lo civilizado”. Esta imposibilidad de alianza entre la barbarie y la civilización será retomada por *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Xavier de Acha. En este texto, la frontera aparece tematizada en tanto quiebre que se produce en el espacio familiar a partir del intento de unión entre un mazorquero y una representante de la civilización. Nuevamente, en la obra de Acha, el resultado de esos cruces fronterizos por parte de dos representantes de territorios geográficos y simbólicos disímiles, implican la muerte y desintegración de los representantes del grupo. En el caso de *El poeta* (1842) de José Mármol, la frontera se presenta como metáfora política e ideológica entre dos formas de pensamiento, de vida y de costumbres distintos que encuentran su raigambre en la oposición entre capital simbólico-cultural y capital económico, produciendo una mercantilización de las relaciones sociales y un posterior sacrificio (que conlleva siempre la muerte) por parte de los sujetos que se resisten a ingresar dentro de esa lógica. Además, tanto *El poeta*, *El cruzado*, *Cuatro épocas* y *Una víctima de Rosas*, problematizan un tema central en la vida cultural de los letrados del periodo rosista: el exilio. Si bien esta tematización se presenta en sus dos rasgos, el positivo y el negativo -según las obras en cuestión- siempre traducen un orden de experiencia que los propios intelectuales atravesaron en sus desplazamientos geográficos para escapar del gobierno rosista. En el caso de *Amor y patria* (1856) de Alejandro Magariños Cervantes y *Rosas y Urquiza en Palermo* (1852) de Pedro Echague, encontramos el reverso de la experiencia del exilio, es decir, la “vuelta a la patria” luego del destierro político. En estas obras, los desplazamientos geográficos evidencian una carga semántica construida a partir de la nueva organización nacional y se representa la construcción de un nuevo sujeto social en quien las posibilidades de resurgir social y económicamente se presentan como un presente posible.

Por su parte, en *Policarpa Salavarrieta* (1840) de Bartolomé Mitre y *Atar Gull* (1857) de Lucio V. Mansilla -obras en las cuales la presencia del determinismo geográfico se hace evidente- la problemática entre sujeto y frontera se presenta a partir de la figura dos personajes que, en el cruce fronterizo, devienen en cuerpo víctima (Policarpa) o cuerpo victimario (Atar Gull), alterando sus características originarias. Estos devenires se producen en el espacio civilizatorio, dejando así expuesto cómo estos cuerpos son, en síntesis, víctimas de la cultura (Iglesia: 1998). En el caso de *Atar Gull*, el viaje hacia la cultura que experimenta el personaje principal se convierte en un aprendizaje pero en un sentido negativo: se aprende a matar al enemigo. En el caso de *Camila O'Gorman* (1856), de Heraclio Fajardo, el viaje de Camila se realiza hacia el foco de barbarización, Palermo, la casa de Rosas, y allí su cuerpo -constantemente deseado por el Restaurador- deviene en cuerpo dócil, pasible de ser resujetado por la mirada y el deseo soberano con el fin de ser sacrificado para salvar a un hombre y así librarla de toda culpa. Ahora bien, en las obras de Juan Bautista Alberdi, encontramos una representación de la frontera en términos geográficos, pero sobre todo en términos temporales, puesto que su textualidad intenta marcar límites entre el pasado colonizado, el presente tirano y el futuro prometedor. Tanto *La Revolución de Mayo* (1839) como *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos* (1842) pueden ser leídos en un *continuum*, como un díptico que, a modo de “crónica dramática” el primero y de sátira cómica el segundo, enuncian los ideales revolucionarios que rompieron e intentan romper, por un lado, con la tiranía española durante la época colonial, por otro, con la nacional durante el período rosista. En otras palabras, vencer al enemigo exterior, España; vencer al enemigo interior, Juan Manuel de Rosas. Esta escisión con el pasado colonial y una lectura del presente en crisis es planteada también por Pedro P. Bermúdez en su obra *El Charrúa* (1842). En esta obra la frontera establece la escisión entre nativos y españoles y deja de manifiesto que la unión entre unos y otros es imposible. Las dos únicas obras del período que corresponde a los escritores rosistas, *El entierro de Urquiza* de Pedro Lacassa y *Juan de Borgoña o sea un traidor a la patria* de Alberto Larroque, proponen una representación de la frontera que establece una delimitación entre fieles y traidores a la nación, hallando en la figura del extranjero (el francés y el brasilero) el modo de criticar y deslegitimar a los opositores al régimen rosista.

En todas estas obras se acude a la representación de la frontera con el fin de evidenciar la distinción entre lo bárbaro y lo civilizado, y es en esa distinción en donde la frontera opera como mecanismo de escisión entre un nosotros legitimado y un ellos deslegitimado: un constructo real o

simbólico que permite la contención¹⁶ social y política pero también habilita las líneas de fuga de aquellos sujetos que se resisten a esa contención. En este aspecto es interesante que, tanto la apropiación y representación de la frontera como metáfora de contención y elisión (una vez delineado y contenido el foco de barbarización, se debe proceder a su eliminación), es propia tanto de los escritores rosistas como de los antirosistas o de los que critican las formas bárbaras de dominación. Así entendida, la frontera se presenta también como un dispositivo del discurso teatral que articula saberes e idearios en pugna, traduciendo en esa condensación el lugar de una lucha para alcanzar o sostener la hegemonía imperante. Asimismo, representar la frontera traduce el intento de organización dramática pero también cultural: la frontera traza los circuitos por los cuales se puede circular en el mapa de poder delineado por el soberano del territorio y establece cuáles son las zonas seguras de interacción y cuáles no.

Por último, a partir de la representación que los textos dramáticos hacen de la frontera, sostenemos que ella no se presenta como un límite (ni geográfico ni cultural) sino como un umbral (Deleuze: 1988). Un umbral designa lo último -en este caso de un territorio y de una cultura- señalando así que el cruce de un espacio fronterizo determina un cambio inevitable. Porque ante las fronteras geográficas o culturales, las obras teatrales también exhiben los cruces que por ellas se realizan y es en ese pasaje fronterizo en el cual se muestra cómo el sujeto de la acción se modifica. Por ello, si por un lado la frontera es articuladora de discursos en pugna, por otro lado, es desarticuladora y rearticuladora de identidades: atravesar el espacio fronterizo desencadena un accionar distinto del que determinarían las características originarias de los sujetos de los dramas.

¹⁶ Si Rosas utilizó las fronteras en el sentido inverso al que pretendía Sarmiento y la Generación del 37: las cerró impidiendo así la movilidad y circulación, clausurando los elementos necesarios para realizar el proceso civilizatorio, los efectos de tales medidas, según Fernández Bravo (1994: 77) son: la interrupción de la inmigración europea, la interrupción del libre comercio y la interrupción de la libertad de prensa y persecución a las voces críticas del Estado.

5. Sobre la aventura: cruces fronterizos y sujetos que cruzan fronteras

María Rosa Lojo (1996) en su artículo “La frontera en la narrativa argentina” señala que son las diferentes manifestaciones de violencia aquello que define el cruce de las fronteras y la ruptura de los límites en los textos fundacionales de los proscriptos: *Facundo*, *Amalia*, *El matadero* y agrega: “en todos los casos, del lado opuesto de la engañosa línea divisoria, más allá de los límites familiares de la ciudad, está el otro o lo Otro” (Lojo, 1996: 128). Consideramos que la frontera tanto en los textos literarios señalados por Lojo como en gran parte de las obras de teatro del período 1837- 1857 se inscribe, a la vez que marca su extrañamiento, en el espacio cognoscible por el sujeto que la percibe. De ahí la alta carga de dramaticidad que se evidencia en los desplazamientos geográficos y culturales que los sujetos de las acciones dramáticas realizan, puesto que el espacio conocido deviene espacio extraño. Es en el cruce, en el encuentro entre los dos mundos disímiles, en el cual se produce una articulación de lo exterior (la cultura, la naturaleza, la tradición, la Historia) con lo interior (el origen, la experiencia personal, los afectos, la historia); por tal motivo, el pasaje por la frontera determina siempre un cambio en el sujeto que la atraviesa. Por ello, esas modificaciones y rupturas que se operan sobre los personajes de las obras de teatro de intertexto romántico pueden ser entendidas como una aventura.

George Simmel (1998) define la aventura como aquel fragmento de experiencia que rompe con el continuum de la vida, que se desprende del automatismo cotidiano, que tiene una lógica operacional propia, que posee un principio y final. Ese final no está dado porque comience otra cosa, otra experiencia, sino que su temporalidad está dada por su lógica interna, por su “tocar a su fin”. En la aventura se experimenta el sentimiento de apropiación violenta y repentina del mundo, se cree que uno es el auténtico protagonista de las acciones y toda acción realizada se traduce como una conquista. Además, una vez experimentada y culminada, lo vivenciado en esa aventura y su resultado hace repensar la vida de manera general: “lo que caracteriza el concepto de aventura y lo distingue de todos los fragmentos de la vida, que como meros frutos de lances de la fortuna se sitúan en su periferia, es el hecho de que algo aislado y accidental pueda responder a una necesidad y abrigar un sentido” (Simmel, 1998: 22). Así, necesidad y azar, articulación de lo fragmentario exterior y la homogeneidad de la vida, en ese “entre” sintético o antitético, en ese involucramiento singular de lo accidental exterior por lo necesario interior que se constituye la aventura.

Sostenemos que en los dramas del período romántico rioplatense los cruces fronterizos determinan y desencadenan el inicio de una aventura, puesto que en ese desplazamiento geográfico y/o cultural se articula una condensación y se resignifican las experiencias que el sujeto de las obras dramáticas experimenta. Sin embargo, consideramos que es posible establecer una distinción en las obras de teatro de este período a partir del término global de aventura y cada una de estas categorías evidencia características propias. Ellas son: aventura intelectual, aventura política (subdividida en aventura colonial y poscolonial) y aventura amorosa.

- Aventura intelectual: el actante se encuentra ante un pasaje de antiguas a nuevas formas de conocimiento que evidencia la transición del iluminismo al historicismo romántico. La experiencia aventurera implica romper con un pasado ideológico prehispánico y pretende instalar una nueva sensibilidad cultural que se expresa en el orden de las artes pero que repercute en el plano social a través de la idea de progreso económico. Así, el sujeto de las acciones busca alcanzar su objeto, el reconocimiento artístico y la puesta en práctica de su imaginaria cultural. Tal es el caso de *Don Tadeo* y *El poeta*.
- Aventura política: caracterizada por la dependencia con los debates establecidos en el espacio público y que incide de manera directa en el espacio privado de los actantes de los dramas. En esta experiencia el sujeto se constituye en sujeto político y cobra visibilidad. La política es entendida y vivenciada en términos antagónicos y expresa la imposibilidad de acuerdo entre los sectores en pugna. En estos dramas se evidencia una marcada apelación a los lexemas patria, nación, libertad y pueblo, privilegiando en ciertas textualidades el uso de un vocabulario republicano (en referencia a la tiranía, al despotismo, a la esclavitud, a las cadenas) y los sujetos de las acciones –en el caso de las obras antirrositas o en aquellas que se discute con la dominación territorial- buscan concretar su objeto: liberar a la patria o impedir su dominación. En los dos grupos de obras, el sujeto busca concretar su objeto: la defensa de la soberanía. Para ello desplegará un discurso civil anclado en el lexema traición y sus oponentes, dentro de esta lógica, son los traidores a la patria por la cual se lucha. Mientras que el traidor para las obras rosistas o que discuten las formas bárbaras de dominación, son los conquistadores o el propio rosas; para las obras antirosistas, el traidor es el extranjero, el “vende patria”.

Ahora bien, en la aventura política observamos dos variantes: 1) La aventura colonial: ligada a los procesos de colonización por parte de los europeos sobre América y cuya representación en los dramas se produce a través de la ficcionalización del acontecimiento histórico de la conquista (*El charrúa*) o mediante la metáfora exótica: (*Atar Gull* y *Policarpa Salavarrieta*). Asimismo, se caracteriza -en el caso de *El charrúa* y *Atar Gull*- por la presentación en escena de los cuerpos subalternos como sujetos plausibles de ser desterritorializados con el fin de ser reterritorializados en las nuevas lógicas de dominación. Los oponentes a estos sujetos son los conquistadores, y si para el caso de *El charrúa* es la propia comunidad la que aparece como ayudante, en el caso de *Atar Gull* y *Policarpa*, son sujetos que intentan lograr sus objetivos de manera individual: la categoría de ayudante en estos dramas se presenta vacía. 2) La aventura poscolonial: relacionados con los procesos políticos posteriores a la Revolución de Mayo, estos textos proponen, por un lado, un discusión y problematización hacia el gobierno rosista con el fin de implementar -en el plano literario- el ideario político de la generación del 37; por otro, buscan la relegitimación y divulgación de los ideales de lo política gubernamental de Rosas. Las obras que se enmarcan en esta primera categoría son: *La Revolución de Mayo*, *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos*, *Una víctima de Rosas*, *Rosas y Urquiza en Palermo*, *El entierro de Urquiza*, *Camila O’Gorman*, *Juan de Borgoña o un traidor a la patria*, *Amor y Patria*, *Cuatro épocas*, *El Cruzado*, *Muza*; las obras que se enmarcan en la segunda categoría son *El entierro de Urquiza* de Pedro Lacassa y *Juan de Borgoña, o sea un traidor a la patria* de Enrique Larroque.

- Aventura amorosa: subsidiaria de las aventuras precedentemente mencionadas, se construye en las diégesis como soporte estructural que acompaña al desenvolvimiento de las acciones principales de las obras dramáticas. La aventura amorosa está en plena dependencia con los aspectos sociales y políticos en los cuales sucede y su concreción o no concreción estará dada por el fracaso o la derrota en el espacio público¹⁷. El dilema que acompañará a estas textualidades se ancla en la síntesis o antinomia de amor y/o patria, por lo tanto en ellas el determinismo social y/o espacial será característico. En esta categoría se hallan: *Una*

¹⁷ Doris Sommer (1990) afirma que en los relatos fundacionales latinoamericanos, la frustración amorosa pone en tela de juicio el desarrollo de la nación entera.

víctima de Rosas, Rosas y Urquiza en Palermo, Camila O'Gorman Amor y Patria, Cuatro épocas, El Cruzado, Muza, El charrúa, Atar Gull, El poeta.

Si en gran parte de las textualidades del período las aventuras experimentadas presentan como resultado su reverso, la desventura, (y es ese mismo rasgo de tragicidad lo que impide evidenciar una síntesis de elementos entre los dos espacios culturales y geográficos que toda frontera delimita y que cada uno de los actantes atraviesan), en aquellas que la aventura tiene un resultado positivo, observamos la síntesis de los elementos en disputa. Así, y a partir de los cruces fronterizos, es pertinente entender a la frontera como un umbral, como un borde sinuoso que los personajes de los dramas atraviesan y en cuyo atravesamiento encuentra su evolución (al traspasar, sueñan o imaginan patrias utópicas) o su declive.

Tomemos el caso de una obra en la cual la aventura que se produce a partir del desplazamiento geográfico tiene como resultado una experiencia positiva: *Cuatro épocas*. En esta obra de Mitre observamos cómo el protagonista de la acción, Eduardo, es un sujeto móvil que atraviesa fronteras y en esos cruces se modifica su ideario político y cultural, mientras que lo amoroso permanece estable aunque lo amoroso se vea interrumpido. El primer cruce que realiza es de Buenos Aires a Montevideo: en ese pasaje se constituye en sujeto político, en actor de la Historia, puesto que va a luchar junto a los hermanos orientales para librarlos del yugo extranjero. A fin de conseguir este objetivo, lo amoroso, su historia de amor junto a Delfina, se presenta como oponente: el amor se opone al ideal de revolución por alcanzar la libertad de la patria hermana y por eso la historia de amor se interrumpe. El segundo pasaje fronterizo de Eduardo es el regreso de Montevideo a Buenos Aires: aquí el resultado de la aventura política del otro lado del río tiene como resultado el éxito que se traduce en el plano personal al alcanzar la gloria y el reconocimiento de sus compatriotas. En este segundo cruce, Eduardo reconfirma el valor de su nombre, y sólo recién alcanzado este triunfo mediado por el honor patrio podrá continuar su romance con Delfina. Ya instalado en Buenos Aires y con un marco político y cultural que le es favorable, se casa con su amada y tiene un hijo. Pero esta armonía política comienza a erosionarse: la década del 40' se hace presente con su mayor grado de persecución política e ideológica del gobierno rosista. Ahora la sociedad es el oponente de Eduardo, de su felicidad familiar y de su ideario político que se opone a la tiranía de Rosas. Por ello, este personaje realizará un cruce fronterizo más, cruza la frontera que

divide Buenos Aires de Montevideo y se convierte en un exiliado más pero afirma (Mitre, 1927: 247):

Adios, al separarnos de tus queridas costas no lo hacemos por cobardes, no, vien pronto bolveremos con la bandera de la Patria en la mano y entonces te juraremos bolverte los días de esplendor del 25 de Mayo ó morir en tus pampas solitarias.

Con el último desplazamiento geográfico, Eduardo pasa al exilio pero también inicia una nueva aventura política, la cual abriga el deseo de liberación de su patria bajo la tiranía de Rosas, y por lo tanto evidencia el deseo de alcanzar un ideal de patria libre, que para ese entonces se presenta como utópico. Asimismo, cada aventura experimentada luego de sus desplazamientos permite la evolución de este personaje, evolución entendida como la posibilidad de creación de territorios alternativos de resistencia, de nuevos deseos, de nuevas formas de pensamiento.

Al analizar los cruces fronterizos que realizan los personajes de las obras del teatro de intertexto romántico de la primera fase y estudiar sus desplazamientos, sus recorridos, sus avances o retrocesos, nos encontramos ante la problemática de su clasificación. Cuerpos que de manera “voluntaria” (pero amenazados por una condición política que no les es favorable) o involuntaria abandonan su tierra originaria y buscan nuevos territorios para sobrevivir, permanecer y en algunos caso crear nuevos espacios para la resistencia para así luego retornar al espacio originario de manera armónica (condición que para el caso de la mayoría de los intelectuales argentinos de la época rosista sólo será posible una vez caído su gobierno).

Una primera definición para estos sujetos podría ser la que refiere a la de “migrantes”, entendiéndolo como “aquel que navega entre universos desiguales, sin obtener una certeza acerca de su identidad y más bien multiplicando las preguntas que lo acosan en el curso de su travesía” (Fernández Bravo, Garramuño, 2003: 15); se trata de una travesía que está reglada por la incertidumbre de poder establecer un retorno definido y por la carencia de perspectiva hacia el lugar desconocido al cual se llega. Además, dicho desplazamiento le confiere al migrante un lugar duplicado por el cual puede hablar y actuar desde más de un lugar, produciendo así “un discurso

doble o múltiplemente situado” (Cornejo Polar, 1996: 841). Sin embargo, consideramos que los actantes de los dramas del período 1837-1857 no responden a la categoría de migrantes, puesto que sus asentamientos en el nuevo lugar al que llegan poseen una temporalidad acotada. En la mayoría de los personajes de las obras, el horizonte al cual se dirigen es claro y preciso. Si pasan al exilio, saben que el retorno a la tierra de origen se realizará continuando la batalla desde el afuera de la patria para alcanzar la libertad y luego retornar. Si bien la fecha es incierta, el tiempo está acotado a un hecho preciso, en el caso de los textos antirosistas, caído Rosas el exilio se acaba y se regresa a la tierra donde reposan los héroes de Mayo. Por tales aspectos, encontramos que esta clasificación de sujetos migrantes se presenta como inadecuada para dar cuenta de los sujetos que atraviesan fronteras en las obras de teatro del período. Es por ello que es necesario indagar otras denominaciones a fin de producir una categorización pertinente.

Los estudios sobre los sujetos nómades llevadas a cabo por Deleuze y Guattari (1991, 1998^a, 1998^b) como así también las relecturas realizadas por Dardo Scavino (1991) y Rosi Braidotti (2000, 2004) se presentan como una herramienta pertinente a la vez que productiva para pensar y discutir sobre estos cuerpos móviles característicos de las textualidades dramáticas de la presente tesis. Al retomar las perspectivas teóricas deleuzianas, es necesario desarrollar algunos de los conceptos claves de su pensamiento, los cuales se asocian con la máquina de guerra, el aparato de captura, y que a su vez nos llevarán a desarrollar el nomadismo, el Estado y la concepción espacial que se corresponde con cada uno de ellos, ambos de naturaleza distinta pero que no pueden funcionar de manera separada. Estos espacios a los que refieren Deleuze y Guattari son el espacio liso, el cual va a tratar siempre de propagarse y desterritorializar lo estriado; el espacio estriado, el cual siempre tratará de codificar, de sobrecodificar el espacio liso. Ahora bien, con respecto al modo de vida que caracteriza a cada uno de estos espacios, encontraremos al sedentarismo como propio de lo estriado, en el que hay lindes, muros; es el espacio soberanizado que limita el movimiento. En cambio, el nomadismo es el modo de vida característico del espacio liso, y esto es posible porque en él no hay lindes ni muros; es un espacio que invita a la circulación de ese mismo espacio, a “itinerarlo”, a diferencia de lo que permite el espacio estriado. Además, mientras que el sedentario agota al espacio por su anclaje en él, el nómada no lo agota nunca, porque lo transita todo el tiempo, lo acompaña. Asimismo, en lo estriado lo que importa son los puntos y en lo liso los trayectos entre los puntos, la línea. En este sentido, los puntos se presentan como una desviación, a diferencia de lo estriado, en el cual ellos son puntos de llegada, de partida, puntos de subjetivación que aglutinan. Por el contrario, en lo liso esos puntos a donde se llegan son puntos de inflexión que explican la apertura o bifurcación de otra línea, líneas de fuga que escapan a la

sobredeterminación. Dardo Scavino, retomando las tesis del pensamiento de Deleuze, plantea que el nómada ya no se define por su relación con un estado que legisla sobre los límites del territorio, sino que “el nómada se define por cómo recorre esas tierras y, en especial, por cómo se apropia de sus frutos” (Scavino, 1991: 28). Por su parte, y a través de su relectura del pensamiento deleuziano, Braidotti (2004: 69-70) considera que el sujeto nómada es un mito o una ficción política que le permite reelaborar las categorías establecidas y los niveles de experiencia y desplazarse por ellos. Considera que “la conciencia nómada es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad. (...) Por consiguiente, el nomadismo se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a asentarse en los modos de pensamiento y conducta socialmente codificados. Lo que define el estado nómada es la subversión del conjunto de convenciones, no el acto literal de viajar.”

Si bien entender el nomadismo como esa particular desposesión del pensamiento hegemónico dominante nos permite caracterizar la situación de fuga (literal o metafórica) del dominio rosista ante la cual los personajes de los dramas antirosista se enfrentan, como así también entender que en los desplazamientos geográficos ellos se desterritorializan (quitar, borrar los códigos), y luego se reterritorializan (sobreimprimir nuevos códigos) en nuevas culturas o geografías, implica considerar al movimiento como transformación, el término nómada no nos parece adecuado para clasificar a los personajes de las obras. Esto es así, porque si el nómada, a partir de su desujeción construye una ley otra, y esa ley otra hace que permanezcan al margen y en esa marginalidad encuentran su lógica y su forma de resistencia sin pretender imponerse como ley imperante; en el caso de los personajes románticos ellos quedan por fuera de la ley rosista o de las formas bárbaras de dominación pero desean, pretenden, luchan, para que su ley, su lógica de funcionamiento asociada a la formas civilizadas de “dominio” sea aquella que triunfe y sustituya la presente forma de gobernación.

Encontramos que en obras como las de José Mármol, Claudio Mamerto Cuenca, Alejandro Magariños Cervantes, Bartolomé Mitre y Francisco Xavier de Acha, entre otras, la representación de los sujetos móviles pueden entenderse a partir de la conceptualización realizada por Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands* (2007), quien ha definido a los cuerpos móviles como los “atravesados”: individuos que traspasan fronteras y en esos traspasos dirimen su categoría existencial como así también su condición identitaria y que por esa misma condición de cruce quedan en una zona de “entre medio”. Estos atravesados son aquellos que escapan a la norma y transgredieron el orden de lo normal; según la autora, son quienes no están legitimados por los habitantes que están en el poder y por ello son considerados como intrusos. Además, hallamos que

el término utilizado por Anzaldúa posee una doble significación, puesto que atravesar dos espacios disímiles implica a la vez ser atravesados por las condiciones culturales y naturales propias de esas espacialidades, y por lo tanto, determina una condición de “acomodamiento” ante el cual el sujeto se enfrenta en su travesía. Es por ello que traspasar fronteras implica también quebrantar barreras de pensamiento y de experiencia, enfrentarse ante la vida extraída de su orden habitual y es en ese enfrentamiento en el cual se entrecruzan dos estructuras de conocimiento disímiles.

SEGUNDA PARTE:

Cruces y desplazamientos geográficos: cartografías de una aventura

1 Entre la civilización y la barbarie

1.1 El cuerpo víctima y el cuerpo victimario en *Policarpa Salavarrieta* y *Atar Gull*

Bartolomé Mitre en 1840, con veinte años de edad, escribe su segunda obra dramática (estrenada en Montevideo, Uruguay) y para ello toma como hipotexto la historia de un personaje histórico, Policarpa Salavarrieta: joven mujer colombiana, nacida en Guadúas en 1795, que luchó por la causa de la liberación de su patria y fue condenada a muerte el 14 de noviembre de 1817 acusada de traición. Por este drama mitriano desfilan todos los ideales postrevolucionarios, en especial aquellos vinculados con la ruptura del pasado hispánico y la oposición a la tiranía por medio de lo cual se cuestiona indirectamente a Rosas y su gobierno. Los actantes de este texto: Pola, Alejo y Ruiz son los representantes del pueblo revolucionario americano que se oponen a la soberanía y dominación de la Corona española. Como sujeto central de la acción nos encontramos con Pola, cuyo principal objeto es la libertad de su patria, todo ello evidenciado a partir de una narración que ensambla procedimientos melodramáticos de procedencia romántica con elementos residuales del teatro de intertexto neoclásico.

Desde el inicio de la obra, observamos una transformación en la exterioridad de este personaje femenino, quien para combatir a la par de sus compatriotas se viste de hombre, anulando así su condición genérica: el cuerpo de la mujer deviene en representación de su otro, lo masculino, con el fin de lograr ejercer su lucha política. Así, esta mujer “disfrazada de hombre”, tal como lo indica Mansilla en las didascalias, observa su presente y se avergüenza de él. Dice Pola (Mansilla, 1947: 25):

Ya estamos en Santa Fe:
Las calles hemos pisado
Donde un día ha resonado
El grito de libertad.
Ese sacrosanto grito
Que despertó todo un mundo

De aquel letargo profundo
En que en tres siglos ha dormido!
¡Oh, qué vergüenza! Esas calles que antes un pueblo llenaba
Que por la libertad clamaba
Hoy las llena un pueblo vil.
Pueblo que abatió su frente
Y se olvidó de sus penas
Y al rumor de sus cadenas
Canta, llora, hace reír.
¡Y yo en Granda nací!
¡Oh, qué vergüenza! ¡Qué mengua!
No puede expresar la lengua
La rabia que siento aquí.

Sin embargo, esa vergüenza y repudio hacia el dominio español se convierte en el motor de sus acciones y son privilegiados aún por encima del amor. Ruiz, su amigo, se presenta como un ayudante que destaca el carácter universal que posee la lucha que Pola encabeza: “oh, Pola de los patriotas/ tú eres la grande esperanza” (Mitre, 1947: 29), como así también el deber que encarnan y expresa el código de ese deber. Se prefiere el título de rebelde y montonero, antes que los títulos de Conde o Marqués. Se prefiere ser valiente Americano antes que ser dominado por los españoles. Pero Alejo, el amado de Pola, es apresado por los españoles y convertido en soldado al servicio de la Corona. Cuando Alejo se presenta ante su amada vestido de soldado español, lo desprecia y lo acusa de desleal. Dice Pola (Mitre, 1947: 31):

Si un día
Siendo tu Republicano
Yo te prometí mi mano
Porque en ti un patriota ví
Hoy ya no eres aquél
Que en el campo de la gloria
Con el laurel de la victoria
Su frente supo ceñir
¿Qué has hecho de tu charretera

Por la pólvora sahumada
Y la fulminante espada
Que nuestra patria te dio?
La cambiaste por un sable
Y una casaca española
Te olvidaste de tu Pola
De tu patria y de tu honor.
¿Tu eres Alejo?
Imposible
Siervo de un pobre tirano
Tu no eres americano
Sino...

La ropa del otro, de la representación de la tiranía y contra quien se lucha, aparece en el cuerpo de su amado y da cuenta del contacto que este personaje ha tenido con la otredad que se pretende eliminar. Por eso Alejo deviene en un cuerpo extranjero¹⁸ que ya no puede ubicarse ni a un lado ni al otro de los frentes opuestos (España- América). Alejo queda relegado a esa zona gris, en la cual la peligrosidad de contaminación es mayor que la del enemigo, él se vuelve un sujeto inclasificable, ambiguo y por tal Pola debe romper su compromiso. Se está de un lado o del otro de la frontera, no hay intermedios posibles en el discurso de Pola, en los grises se encuentran los cobardes y su lucha no acepta zonas intermedias ni cuerpos contaminados. Porque esa contaminación se opone a lo que representa Pola, que si bien viste su cuerpo con la ropa de un hombre, no comulga con la otredad. Su cuerpo es resistencia, su cuerpo es una frontera¹⁹ que resiste ante la embestida del dominio español. Así, la pretensión de un cuerpo virginal y original, que encarna Pola, es la sinécdoque del

¹⁸ Los extranjeros niegan la validez de las oposiciones aceptadas. Desmienten el carácter "natural" de las oposiciones, denuncian su arbitrariedad, exponen su fragilidad. "Los extranjeros muestran lo que son las divisiones: líneas imaginarias que pueden ser cruzadas o modificadas (...) Debido a la superposición entre los diversos atributos humanos, y a lo gradual de las variaciones, cada línea divisoria dejará inevitablemente a ambos lados del límite una suerte de zona gris, donde las personas no serían inmediatamente reconocidas como pertenecientes a uno u otro de los dos grupos opuestos que la línea divisoria supone. Esta ambigüedad, no deseada pero inevitable, es sentida como una amenaza, porque confunde la situación y hace muy difícil seleccionar con certeza una actitud adecuada para un contexto de grupo de pertenencia o de grupo foráneo, para adoptar una actitud de amistosa cooperación o de hostil y vigilante reserva. Con los enemigos, se lucha; a los amigos se los quiere y se los ayuda. ¿Pero qué pasa si una persona no es ninguna de las dos cosas? ¿O si puede ser las dos?" (Bauman, 2007, 66)

¹⁹ "El cuerpo funciona como un límite fronterizo, factor de individuación, lugar y tiempo de la distinción. El cuerpo, en cierta manera es lo que queda cuando se perdieron los otros, es la huella más tangible del sujeto en cuanto se distienden la trama simbólica y los vínculos que lo conectaban con los miembros de la comunidad" (Le Breton, 2008: 153).

continente, pero también la sinécdoque de su lucha. Por ello el hincapié que la obra de Mitre hace sobre aquellos que fluctúan entre la lealtad a la patria y la traición, como también la fluctuación entre las dos espacialidades opuestas que se presentan en el drama mitriano: una, la que se corresponde con el mundo hispánico, con una supuesta civilización; la otra, la que hace referencia a América y su correlato al mundo bárbaro. A través de los desplazamientos geográficos que los personajes realizan, se muestra la imposibilidad de síntesis entre estos espacios. La fórmula civilización-barbarie en *Policarpa Salavarrieta* se presenta desde su disyunción porque, detenida por las tropas españolas por sus actos de insurrección y condenada a la horca, Pola, heroína mítica de la revolución, prefiere la muerte antes que comulgar con la otredad. “Es preferible la muerte a las cadenas serviles”, (Mitre, 1947: 37) dice esta mujer.

Al elegir la muerte y permanecer fiel a sus ideales revolucionarios, el cuerpo de esta mujer deviene en “cuerpo víctima” alternando así sus características originales (cuerpo de rebelión) pero posicionándose mediante esa victimización en representante, en portavoz de un pueblo que quiso, y alcanzó, su liberación. Entendemos por *cuerpo-víctima*, siguiendo Olivier Neveux (2007), a aquel que supone la exclusión de todo cuerpo resistente y de la noción misma de opresión para privilegiar la mostración del proceso de victimización en el que lo que se atenúa en última instancia es la perspectiva de una política de la emancipación. Ello porque, según el autor, “esta victimización tiene el mérito de hacerse ver, de llevar la mirada hacia el consenso denunciador, de instaurar el cuerpo de la víctima como cuerpo Otro.” (2007: 123). Así entendido, el cuerpo de Pola como víctima despierta la piedad, y en ese gesto, Mitre logra singularizar en un personaje femenino el carácter de su lucha pero a la vez lo universaliza mediante la exposición de su resistencia. Resistir en Pola, es resistir para alcanzar la liberación no de su cuerpo (eso no es alcanzado) sino la de los cuerpos de su nación y de América. Además, mediante esta victimización, se produce una mirada crítica sobre las formas bárbaras de dominación: ante la eliminación y borramiento que pretenden estos mecanismos de dominación ante aquél que se rebela contra su ley, se antepone la voluntad de desocultamiento del cuerpo, su mostración, su individuación. Contra un poder que excluye al cuerpo diferente, anómalo, indisciplinado, la representación de su muerte mediante el estado de víctima traduce el gesto inverso: la inclusión, la conexión con los restantes cuerpos silenciados y plausibles de convertirse en futuras víctimas. A la vez este cuerpo víctima introduce una permutación de los signos positivos y negativos que se corresponden con la civilización y la barbarie. Si la civilización es Europa y América la barbarie, el asesinato de Pola en manos del verdugo español invierte esa distinción y deja en claro el triunfo del bien sobre el mal. Aunque ese triunfo cueste, o conlleve, la pérdida de la joven heroína del drama.

Esos procesos de cambios que se inscriben en el cuerpo como resultado de los desplazamientos territoriales y culturales son un factor que *Policarpa Salavarrieta* comparte con *Atar-Gull* de Lucio V. Mansilla, obra escrita en 1855. Porque si Pola deviene en cuerpo víctima, el personaje principal de Mansilla deviene en cuerpo victimario, alterando sus características originarias en el pasaje experimentado por la frontera que lo aleja de su tierra, África, y lo ubica en América. Tanto en *Atar Gull* como en *Pola Salavarrieta*, esto ocurre en el supuesto espacio civilizatorio, lo cual deja expuesto cómo estos cuerpos son, en síntesis, víctimas de la cultura (Iglesia: 1998).

El drama de Mansilla transcurre en Pernambuco, Brasil, a fines del siglo XVIII y narra las peripecias de un esclavo negro, Atar-Gull, que tiene por objeto la búsqueda de venganza por los asesinatos de sus padres cometidos por los representantes de la civilización en sus procesos de colonización. Además, otro objeto de este personaje, aunque aparece relativizado, es el amor de Sofía: hija de nobles escoceses, amos de Atar Gull. Desde las primeras escenas, Mansilla inscribe una representación del territorio en su obra que se define por la escisión y distinción entre lo bárbaro y lo civilizado y, al igual que en el texto de Mitre, se textualiza la primera frontera, aquella que separa Europa de América y en la cual se evidencia a este continente como el lugar de la inserción, del atravesamiento, de la conquista. Mientras Escocia, la tierra natal de los colonizadores, se instaura como la tierra del orden y el control²⁰, Pernambuco es la representación de la tierra bárbara, indómita, salvaje. Así la describe Ana, la madre de Sofía: “Diez y nueve años de ausencia he pasado, esperando siempre ese mañana que nunca llega, y durante ellos este mortífero clima, este calor atroz, infernal, y estas costumbres bárbaras y crueles, practicadas en nombre de la civilización y de Dios” (Mansilla, 1926:365). Asimismo, y a partir de estos discursos observamos la incapacidad de adecuación que estos personajes femeninos tienen en esta aventura colonial en las tierras americanas “bárbaras”. Inadaptación que no será característica de los personajes masculinos del texto, en quienes “la barbarie engendra más barbarie”. Tal como afirma Rodríguez (2005: 462) *Atar Gull* “deja traslucir un intenso aunque relativo cuestionamiento a la civilización: el hombre civilizado aparece utilizando procedimientos bárbaros y emplea la violencia para lograr objetivos mezquinos.” Mientras que los representantes de la “civilización” en su desplazamiento geográfico intensifican su barbarie a partir de su inserción en esta nueva geografía, en el personaje de Atar-Gull se produce un dislocamiento radical en su constitución identitaria

²⁰ Tal como la define Sofía: “Si madre mía. Muy pronto dejaremos este país, seremos felices. Muy pronto podremos ir a contemplar los risueños paisajes de esa tierra encantadora y misteriosa de la que tanto me han hablado ustedes” (Mansilla, 1926:367)

original: a partir de su encuentro con los colonizadores, Atar- Gull pasa de ser “el buen salvaje” (quien además es astuto, inteligente y sabe leer y escribir) a ser un bárbaro que sólo quiere consolidar su venganza por la pérdida de su grupo primario y por la imposibilidad de alcanzar el amor de Sofía. Imposibilidad de amor que se asocia a su distinción de raza y a su esclavitud:

Pero decidme, Dios poderoso! Dios Justo! Dios bueno! ¿Qué inescrutable designio se ha propuesto vuestra sabiduría, estableciendo tan sarcásticas desigualdades en la creación? Por Qué me habeis dado un alma capaz de sentir y una inteligencia capaz de comprender, y condenando mi raza a la barbarie y a la esclavitud, me habeis condenado, lo mismo que a tantos otros infelices, á esta tan horrible y desesperante situación? Porque los instintos fieros del bruto no me has dado más bien? Por qué le has concedido a mi corazón afecciones profundas, tiernas y sinceras, si es ridículo a los ojos de la sociedad que el negro diga, -hay algo aquí (*se pone la mano sobre el corazón*), si es una burla que esclame, hay algo aca (*se toca la frente*)? ¡Amor y sentimiento cosas son que solo el blanco tiene privilegio de experimentar, y el derecho de confesarlas sin rubor! Mísero Atar- Gull! (Mansilla, 1926: 399)

En el discurso de Atar-Gull observamos la diferenciación a partir del linaje, la raza entendida como intervención divina, por la incidencia ambiental específica que no permite la evolución. Si la raza negra no puede experimentar el amor ni tampoco expresar su capacidad de raciocinio, es porque su corporeidad marca la distancia con la sociedad en la cual este personaje ha sido insertado. Su cuerpo, a pesar de que los integrantes del grupo reconozcan sus bondades, carga siempre con las inscripciones de un potencial delito y se lo percibe como una emanación moral negativa que no puede escapar de su apariencia física: “el hombre no puede hacer nada en contra de esa naturaleza que lo revela; su subjetividad no puede hacer otra cosa que bordar un dibujo particular que no tiene ninguna incidencia en el conjunto” (Le Breton, 2008: 18). Pero ese potencial delito se desarrolla y potencia a causa misma de esa sociedad que lo condena y se presenta como su principal oponente: por tal razón Atar-Gull transforma su cuerpo, a partir del encuentro con la supuesta civilización, del cruce geográfico, en un cuerpo victimario que intenta subsanar las pérdidas que la sociedad²¹ le

²¹ “La honradez es una quimera... Hipocresía la virtud... la sociedad un tajo de animales egoístas, falsos y rapaces que solo tratan de engañarse y devorarse los unos á los otros. (...) Fijo mi vista en la humanidad y en todas partes veo el vicio triunfante sobre la virtud...” (Mansilla, 1926: 402)

provocó. El cuerpo victimario se presenta como aquél que se inviste de violencia, paga con violencia la violencia que en él se ha ejercido. Es una especie de vengador, que justificado por una ley que le es propia, actúa sistemáticamente y espera la grieta del sistema dominante para insertar su maquinaria de venganza. Ante la asistematicidad de la raza blanca que opera mediante la ventaja del momento, Atar-Gull antepone su sistematicidad y cálculo preciso que no recala en abandonar así su propia vida para seguir al servicio de quienes lo traicionaron (Tomás). Mediante las “tácticas del más débil” (De Certeau, 1996), este personaje se cuelga en el *modus operandi* de los dominadores y desestructura ese mismo proceso.

Además, el texto de Mansilla hace hincapié en el uso y desuso de estos cuerpos subalternos, los trata como mercancía ante la mirada de la “civilización” y en esa mirada deposita los signos de la barbarización. Cuando la raza negra ya no produce, cuando el cuerpo ha alcanzado la senectud, estos cuerpos son un gasto para la economía y la solución para un personaje como Roberto es dejarlos morir de inanición. Sin embargo, esta mercantilización no es privativa de los cuerpos subalternos, el amor desde la mirada de aquellos que dominan mediante mecanismos bárbaros, también es comercio y sólo se alcanza mediante el chantaje.

El discurso determinista que atraviesa a *Atar-Gull* entreteje a la vez el desenlace trágico de la obra que se hace presente sobre todo en las enunciaciones de Brulart, un villano que pretende la mano de Sofía y que dice ante la congoja de Tomás por su esclavo:” Qué oigo! Siente ud. conmiseración por un ente tal? Olvida ud. su raza? Olvida usted sus mañas? El negro no se corrije jamás”. (Mansilla, 1926: 382). Pero tampoco se podrán corregir las acciones bárbaras que en esta geografía se realizaron. Luego de los desplazamientos geográficos, no habrá salida para ninguno de estos personajes, ni siquiera para el vengador Atar-Gull, quien hacia el final del texto recibe junto al resto de los villanos su castigo, operando así una justicia poética que no discrimina entre buenos y malos, entre bárbaros y civilizados: castiga la aventura colonial pero también la aventura amorosa, impidiendo de esa forma, toda posibilidad de reterritorialización de las experiencias y de redención de los sujetos. De esta manera, el texto de Mansilla pone en tela de juicio la colonización de los cuerpos, de las tierras pero también el amor. Para ello debe desplazar a sus personajes por el espacio con el fin de mostrar que en esos desplazamientos se evidencia una transformación negativa de los cuerpos al punto tal que desemboca en su extinción. El movimiento civilizatorio que pretende avanzar sobre la barbarie trae aparejada la idea de pérdida simbólica y económica, reduce a la nada el espacio (la casa de los conquistadores se quema), como también se quema el cuerpo de Ana, la amada de Atar-Gull, pero de esas cenizas no habrá salida porque el conquistar al otro implica, sí o sí, su eliminación. En este sentido, el cuerpo víctima de Pola y el cuerpo

victimario de *Atar-Gull* se presentan como metáfora política de un territorio contaminado, despótico, de una sociedad que mediante la violencia habilita la desintegración de los valores. Sin embargo, pese a los desenlaces trágicos que las dos obras aquí analizadas presentan, consideramos que el resultado de la aventura colonial en *Policarpa Salavarrieta* evidencia una relativa positividad que se asocia al lugar de resistencia y trascendencia de este cuerpo femenino, mientras que el resultado de la aventura colonial en *Atar-Gull* inscribe sus signos negativos en todo el cuerpo social.

1.2 Una cautiva de Rosas en Palermo: *Camila O'Gorman*

Varias son las fronteras que atraviesa el cuerpo de Camila (un cuerpo textual, un cuerpo femenino) que cruza espacialidades textuales disímiles (de la crónica periodística a novela y luego al teatro), lenguas diferentes (del francés al español), geografías opuestas (Palermo- Goya), como también el pasaje de un amor sublime, aunque prohibido (el cura Uladislao Gutierrez) a un amor que no reconoce leyes ni negaciones, un amor despótico que la condena y es su perdición (El tigre de Palermo, Rosas)²². En el prefacio de la novela de Pélissot (1856: V) leemos la historia de la “infeliz Camila” redactada por el Dr. Valentín Alsina:

El clérigo Gutierrez, ex cura de la Parroquia del Socorro en Buenos Aires, seduce á una jóven de 22 años, hija de muy decente familia; huye con ella: se fija en la provincia de Corrientes: es después descubierto denunciado allí por el clérigo irlandés, Mr. Ganón: se le conduce preso á poder de Rosas, con la joven: y apenas llegado es fusilado en el campamento militar de Santos Lugares, el Viernes 18 de agosto a las diez de la mañana: y juntamente con el clérigo es fusilada la infortunada joven, y es fusilado igualmente el ser inocente que llevaba en su seno.

La crónica del suceso abre los interrogantes del novelista francés radicado en Buenos Aires, que a modo de un policial que se entrecruza con procedimientos melodramáticos, intenta dilucidar el porqué ni bien llegada Camila a Santos Lugares fue inmediatamente fusilada, por que “ni tiempo para respirar se le concede”. Para dar respuesta a ello, Pélissot ficcionaliza la crónica: “para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción” (Aira, 1993:74). Así, la Historia se vuelve ficción que se trama como tragedia²³, ubica a Camila como objeto de deseo de Rosas y encuentra en la negativa

²² “(...) colocada entre dos abismos inevitables: amagada por la lascivia de una pasión brutal y terrible, por una parte, y solicitada por las magnéticas seducciones de una inclinación harto ideal y fascinante, por otra... ¡Pobre criatura! ¿Cómo podría trepidar en la elección?” (Fajardo, 1862: XXXIII)

²³ Hayden White (1998: 9) afirma que las historias “tienen un carácter ficcional, que tienen un contenido estructural profundo de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie histórica.” Ese elemento metahistórico se fundamenta en diversas estrategias que los historiadores emplean para obtener diferentes tipos de efectos explicatorios. Tales estrategias son: la explicación por argumentación formal, la explicación por la trama y la explicación por argumentación ideológica. Cada una de ellas posee cuatro modos posibles de articulación. Con respecto a la trama, la articulación se realiza a partir de los tipos del romance, la tragedia, la comedia y la sátira. “En la tragedia no hay ocasiones festivas, salvo las falsas e ilusoria; más bien hay intimaciones de estados de división entre los hombres más

de esta mujer hacia el tirano, la justificación de su asesinato: “resaltar en la torpe venganza de Rosas, algo de providencial, algo de espítorio que sirva de freno saludable á los extravíos morales a los que arrastra la pasión, -tal es en mi opinión el objeto del novelista” (Fajardo, 1862: XXXI). Así, en la ficcionalización de Pélissot, la crónica se convierte en un diario personal de las memorias de Camila (titulado “Mis secretos. Camila O’Gorman”), que se inicia en Corrientes el 15 de abril de 1848 y que en los momentos que halla sus grietas, el discurso de Camila es completado por la voz de Lázaro, su fiel amigo. Así entendido, y así esbozado por el propio autor, en primer lugar, la ficción intenta completar el vacío o el silencio de la Historia; en segundo lugar, las voces de los otros, completan las memorias de la historia de Camila, estableciendo un dialogismo que permite la reconstrucción de una totalidad ficcional. Primer pasaje, primer recorrido, que muestra el cruce entre una frontera que establece la escisión entre lo real y lo ficcional, y en ese pasaje produce un nuevo texto y nuevos sentidos.

El segundo pasaje está dado en la traducción que Heraclio Fajardo realiza de la novela (no sólo una traducción realiza sino que la “da a luz”²⁴ tal como lo indica la portada del libro y en su prólogo): “nos concretaremos a añadir que la persuasión de que será leída con avidez y merecerá general aceptación, nos ha decidido á darla luz” (1856: iv). Esta traducción de Fajardo sobre la novela de Pélissot funciona como motor que lo impulsa a realizar una transposición del texto en francés a una obra de teatro. En 1856 Heraclio Fajardo escribe y publica en Montevideo su *Camila O’ Gorman*²⁵, drama histórico en seis cuadros y en verso. La transposición, tercer pasaje de

terribles que el que incitó el agón trágico del comienzo del drama. Sin embargo, la caída del protagonista y la conmoción del mundo en que habita que ocurre al final de la obra trágica, no son vistas como totalmente amenazantes para quienes sobreviven a la prueba agónica. Para los espectadores de la contienda ha habido una ganancia de conciencia” que “consiste en la epifanía de la ley que gobierna la existencia humana, provocada por los esfuerzos del protagonista contra el mundo” (1998: 20)

²⁴ “Hallándome en Buenos Aires al cargo de un periódico, *El Recuerdo*, el Sr. Felisberto Pélissot, distinguido escritor francés residente en aquella ciudad, me hizo el honor de confiarme la traducción de una novela suya, inédita aún, titulada *Camila O’Gorman*” (Fajardo, 1862: XXX)

²⁵ Hemos hallado en el Archivo General de la Nación de Montevideo el manuscrito copiado de puño y letra por Sofía Fajardo de la obra de teatro *Camila O’Gorman*. Éste se halla en Archivo Personal de Alejandro Magariños Cervantes, Caja, N° 149. En el manuscrito se lee: “Este drama es el primero que ha escrito su autor a los veintitrés años de edad y en el seno de una sociedad nueva donde la literatura se halla aún en estado de embrión: no es pues extraño que esté plagado de defectos. Y no se crea que hay aquí falsa modestia. La enumeración de estos defectos mediante una crítica imparcial, literaria y desapasionada –por más severa que fuese y de donde quiera que emanase- sería para el autor de Camila, el más bello título de gratitud. Es necesario que el amor propio enceguezca, para no comprender que a su edad y en un primer ensayo en el género más arduo de las letras, es imposible ir más allá de lo imperfecto sino de lo defectuoso. Hecha esta ingenua declaración, el autor de este drama cree innecesario agregar que los desahogos políticos y apasionados como los que su simple anuncio ha sugerido en Buenos Aires a algunos bien curiosos aritócratas, le continuaran mereciendo lo que hasta ahora: silencio, desprecio cuando se trata de falsear hasta el sentido común con la (...) del anónimo, no se deba dar otra malevolencia de la crítica. Buenos Aires, 8 de noviembre de 1856”.

Camila, es más que el mero traspaso de materias significantes no homogéneas de un soporte a otro. En líneas generales, la transposición constituye una estrategia de intervención hermenéutica, una política de lectura y una interpretación crítica. En el pasaje de Camila de novela a obra teatral, se condensan e intensifican los encuentros entre esta mujer y Rosas, como así también se produce una relectura crítica de los mecanismos de poder del Restaurador de las Leyes, y en esta relectura, la historia de amor entre Camila y Uladislao aparece relegada. Al igual que Mitre con *Policarpa Salavarrieta*, Fajardo toma la historia de Camila con el fin de singularizar a una de las víctimas de rosismo y en esa singularización, la propone como estandarte de la lucha de una nueva progenie “que imbuída del pensamiento que enjendrara Mayo,/ fulminará con implacable rayo/ los vestigios del déspota homicida!... (Fajardo, 1862: “A los manes de Camila O’Gorman”). En este sentido, y con un pretendido ideal de redención de la sangre derramada durante el gobierno rosista, Fajardo vuelve a textualizar el cuerpo de esta mujer que intentó ser sujetado a los deseos amorosos del soberano del territorio, la convirtió en su cautiva, y cuya única posibilidad de desujeción fue la muerte. Al igual que el poema de Echeverría, Camila -como cautiva de Rosas- realiza el viaje inverso²⁶, pasa de la civilización a la barbarie, pasa del idilio al infierno y en ese pasaje realiza su último viaje. Al cruzar la frontera, se inicia su aventura política y amorosa pero también se inicia el comienzo de su desventura. Porque si el objetivo del viaje a Palermo es la liberación de su amigo Lázaro, el resultado de ese desplazamiento geográfico tendrá su lado positivo y negativo. El positivo será la concreción de la libertad de Lázaro, el negativo, la pérdida de su propia libertad. Porque ingresar a Palermo, cruzar esa frontera, implica que el cuerpo de Camila pase a ser un cuerpo cautivo del deseo de Rosas, deseo que opera por capricho y no entiende de negativas. Un deseo sin pliegues, sin medidas.

¿Y cómo es Palermo? ¿Qué representa? Los terrenos del norte de la ciudad, conocidos como Palermo, fueron comprados por Rosas en 1836 y recién en 1838 fueron utilizados como residencia por él y por su hija, a unos pocos meses de la muerte de Encarnación Ezcurra. Palermo representaba el sitio de la sociabilidad rosista y oficial. Allí se acudía tanto para establecer lazos con el Restaurador como para solicitar sus favores; y ser invitado a Palermo consistía un honor. Se acudía a pie, puesto que llegar en coche a Palermo era tildado como un gesto de orgullo. El salón de recibo se encontraba adornado por cortinas de seda e iluminado por lámparas de aceite, pero aquello que más destacan los viajeros extranjeros que llegan a Palermo eran los paseos al aire libre

²⁶ Cristina Iglesia (2004) señala en relación con el cuerpo de María en *La cautiva* de Esteban de Echeverría, que su viaje se realiza en el sentido inverso al que señala la palabra civilización. Ella viaja hacia la barbarie, hacia atrás en su historia y ese cuerpo que había sido preparado para ser un dominio del hombre civilizado, en el desierto es erosionado por el cuerpo bárbaro de su captor.

por los parques y los lagos que se realizaban a caballo o en bote. Además, los extranjeros que visitan “el palacio”, destacaban también la hospitalidad con la que eran recibidos y no dejaban de sorprenderse ante el ordenamiento de los rituales ceremoniales que allí se producían y que eran dignos de una corte. (Amante: 2010).

En la novela de Pélissot encontramos que tanto en la representación de Palermo como en la de Rosas, se apela a la metáfora de oriente. Leemos en la novela (Pélissot, 1856: 55):

La égloga, el idilio, y la pastoral reinan en derredor bajo forma de baños, de canales, de puentes chinescos, de cunas, de verdura, de cánticos de aves, de frescuras balsámicas, de hechizos de toda especie. (...) Subid al doble piso de terrados que van sobreponiéndose por un leve declive bajo el enrejado de balaustradas que los circuye como una guirnalda, y creereis aspirar en el ambiente la atmósfera de las más puras ideas y de los sentimientos más divinos. Y sin embargo, al pie de ese paraíso de ilusión, está el infierno de la realidad; al pié de esas eminencias, todas las bajezas humanas.

De esta manera vemos que el discurso antirrosista construye otra imagen y otra semántica de Palermo. En la descripción de Pélissot podemos observar cómo la geografía se recorta, se la sitia, con el fin de exponer sus modos específicos de funcionamiento y sus lógicas imperantes que operan por contradicción y por antítesis. Escritores como Mármol y Sarmiento también han descripto Palermo y ellos coinciden en representarlo como el sitio del horror. Señala Sarmiento en *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud- América*:

Palermo es un monumento de nuestra barbarie y de la tiranía del tirano, tirano consigo mismo, tirano con la naturaleza, tirano con sus semejantes. (...) Plantó árboles, pero entonces dando en el agua las raíces a medida que alcanzaban a la tierra cenagosa que no había hecho más que ocultar, los árboles se morían y se replantaron en diez años cien mil naranjos para tener mil o pocos más vivos. (...) Quiso cubrir de cascajo fino las avenidas y gustáronle las muestras de conchilla que le trajeron del río. La presión de los carros molió la conchilla, y sus moléculas, como todos saben son cal viva; de manera que inventó Palermo, y una lluvia diaria de cal sobre los naranjos a tanta costa

conservados, por lo que fue necesario tener mil quinientos hombres limpiando diariamente una a una las hojas de cada árbol. He aquí el resultado de ignorar el gaucho estúpido las leyes del nivel del agua, y la composición química de la conchilla. (...) Así, pues, toda la novedad, toda la ciencia política de Rosas estaba en Palermo visible en muchas chimeneitas ficticias, muchos arquitos, muchos naranjitos, muchos sauces llorones.

En contraposición con la descripción de los viajeros y de la sociedad federal, para Sarmiento y para Mármol en Palermo no hay hospitalidad alguna. Y si la mirada sarmientina recalca en la correspondencia entre el gesto barbarizante arquitectónico rosista y su forma de gobierno, Mármol acentúa el carácter de laberinto y oscuridad, oscuridad que se relaciona con lo monstruoso y abyecto, que Palermo encierra. Describe Mármol (1941:31):

En el zaguán de esta casa, completamente obscuro, había tendidos en el suelo y envueltos en su poncho, dos gauchos y ocho indios de la Pampa, armados de tercerola y sable, como otros tantos perros de presa que estuviesen velando la mal cerrada puerta de calle. Un inmenso patio cuadrado y sin ningún farol que le diese a luz, dejaban ver la que se proyectaba por la rendija de una puerta a la izquierda que daba a un cuarto con una mesa en el medio, que contenía solamente un candelero con una vela de sebo, y unas cuantas sillas ordinarias, donde estaba más bien tendidos que sentados, tres hombres de espeso bigote (...) Del zaguán, doblando a la derecha, se abría el muro que cuadraba el patio, por un angosto pasadizo, con una puerta a la derecha, otra al fondo y otra a la izquierda. (...) la puerta del fondo del pasadizo daba entrada a una cocina estrecha y ennegrecida; y la puerta de la derecha, por fin conducía a una especie de antecámara que comunicaba con otra habitación de mayores dimensiones, en la que se veía una mesa cuadrada, cubierta con una carpeta de bayeta grana, una cuantas sillas arrimadas a la pared, una montura completa en un rincón y algo más que describiremos dentro de un momento.

A la connotación negativa que el discurso antirrosista hace de Palermo, se antepone el proyecto arquitectónico que el rosismo planificó. Fernando Aliata (1998: 241) afirma que:

La despojada arquitectura de esta quinta suburbana parece estar directamente relacionada con la experiencia política rosista que necesita explícitamente contar con un espacio sin jerarquías para afirmar su artificiosa transparencia. La ausencia de ornamentación, la confusión de roles y funciones en una estructura simple en la que todo se supone, es lo que lleva a identificar a la casa directamente con el mito de la austeridad republicana.

Quizá con la intención de retomar esta austeridad republicana es que en la obra teatral de Fajardo se reduce al mínimo las descripciones de Palermo. Pero Fajardo retoma las asociaciones entre el espacio abierto de Palermo y su representación exótica que Péliissot plasmó en su novela y las traslada y las concentra en una figura: el propio Rosas. En el pasaje de novela a teatro, las descripciones geográficas y sus correspondencias con la metáfora de oriente, se transmutan en un cuerpo federal ("El cuerpo federal": Rosas) proponiendo así esta relación: Palermo es a Rosas lo que Rosas es a Palermo, la monstruosidad. Y para dar cuenta de ello, Fajardo retoma la metáfora orientalista y así el Restaurador de las Leyes aparece como un sultán, tendido en un sofá, tiene un harem de mujeres y desea que Camila sea su sultana. Es decir, Rosas pretende orientalizar a Camila, volverla un sujeto exótico que se corresponda con el paisaje en el cual él se halla. Porque ante las demás mujeres, Camila representa un cuerpo extraño, que sólo mediante la orientalización podrá transformarse en un igual ante los restantes representantes del harén, como ante el propio sultán.

Pero si orientalizar a Camila en términos de Rosas significa alcanzar una forma de liberación de sus pasiones, "un lugar de original oportunidad" (Said, 1990: 167), la representación de lo oriental en el plano general discursivo de la obra de Fajardo, no funciona sólo como un procedimiento que permite conocer, poseer el incluir al otro, ni tampoco como un modo de producir extrañamiento ante una realidad que se antepone como completamente diferente. La metáfora de oriente en *Camila O'Gorman*, en cuanto a su funcionalidad en el plano geográfico es, como en *Facundo*, la de explicar el lugar que produce a la barbarie, el sitio en donde se aloja. Consecuentemente, y ya en el plano subjetivo, cuando aparece la imagen "del oriental" esta metáfora "proporciona una retórica adecuada para concederle voz al otro, para hacerlo representable y permitir de ese modo que la barbarie suba a escena" (Rodríguez, 2005: 318). Además, y sobre todo, lo oriental en *Facundo* pero también en *Camila O'Gorman*, *El cruzado y eMuza*, "está destinado a dar figura a una idea y a un fantasma, a la idea y el fantasma del despotismo" (Altamirano, 1997: 89). Según Altamirano, la idea de despotismo remite a

Monstesquieu y a su clásica concepción de este concepto en relación con las formas de gobierno que él analiza en *El espíritu de las leyes*. Para Monstesquieu, en el despotismo el poder está en manos de un solo individuo que gobierna sin reglas y motivado por su voluntad y su capricho. Altamirano, señala que los rasgos del despotismo son tomado por Sarmiento y aparecen representados en los rasgos del carácter de Quiroga. Estos rasgos son: a) el temor y el terror como medios principales del poder que ejercía Facundo Quiroga; b) el capricho, los impulsos, que reemplazan al orden de la ley. Quiroga, cuyo accionar es puro instinto, aparece reiteradas veces librado a los caprichos e impulsos del momento. Estos aspectos que analiza Altamirano en el *Facundo*, se presentan como una herramienta eficaz que nos permiten comprender la relación entre despotismo y orientalismo, relación que también se hace presenta en textos dramáticos como *Camila O'Gorman*, *El Cruzado* y *Muza*. En el caso de la obra de Fajardo observamos cómo el propio Rosas describe su propio sistema de gobierno, respondiendo a las leyes del temor, el terror y también el capricho (Fajardo, 1862: 20-21):

Es verdad que el vulgo dice
Que soy déspota, tirano;
Que gime bajo mi mano
El pueblo y que maldice
Que sus leyes atropello;
Que su libertad sofoco,
Que le torturo y disloco,
Le maniato y le degüello
Que de salvaje unitario
Hasta de Dios enemigo
tildo al que no está conmigo
Y es por esto mi contrario
Que soy un torpe gaucho
Incapaz de gobernar,
Y solo para domar
potros de la pampa ducho.
Que el progreso... y qué sé yo
Ataco, pues me acomoda
Poner la chaqueta en moda,

Divisa y moño punzó.
Que hago del pueblo un grey
Que inmolo, befo y humillo,
Y que la ley del cuchillo
Es finalmente mi ley...
¿Qué quereis? ... Habladurías
De la estúpida canalla
Que se rebela y estalla
Contra mis sabias teorías. (*Hipócritamente*)
En cambio, el pueblo sensato
Las magnífica, me ama,
Y restaurador me aclama
Porque sus leyes acato.
Que si castigo ejemplar
Impongo á anárquicos bríos,
Esto no es tiranizar...
¿Es cierto, señores míos?
(a sus cortesanos: profunda y general inclinación
por parte de estos en signos de afirmativa)

Ante la imposibilidad de representación que los textos dramáticos rosistas del período hacen de Rosas, éstos apelan a la representación de los sectores populares que lo sostenían en el poder, como en *El entierro de Urquiza*, mientras que por el contrario, los textos antirosistas le dan cuerpo y voz (si Fajardo lo convierte en un Sultán, Alberdi lo convierte en un muñeco de paja y palos). En el caso de esta voz proporcionada por Fajardo, ella lexicaliza las principales características y críticas de su sistema de gobierno por parte de la generación de intelectuales antirosistas. Observamos cómo el despotismo de Rosas aparece relacionado con su procedencia rural, con la llanura, con el gaucho, con la doma y el degüelle. Esta retórica del hombre de campo se corresponde con su programa americanista y con el agrarismo que sus discursos proponían, visión opuesta al europeísmo de los intelectuales de la oposición: “Rosas enunció en sus discursos la condición del paisaje agrario argentino, expresó su visión del un orden rural situado en un pasado pre-revolucionario por medio de preexistentes retóricas de lo rural” (Myers, 2011: 46). De esta manera, y mediante la instalación de estas imágenes, el discurso rosista pretendía resolver en el plano simbólico las tensiones sociales como así también prolongar y sostener su poder entre las clases

populares, su pueblo. Myers (2011) señala que los publicistas del rosismo se preocuparon por delinear una estrategia discursiva anclada en los valores del mundo agrario, apelando a ese espacio como un jardín ideal –tal como lo veíamos en la cita de Pelissot sobre la descripción de Palermo- y acudieron a imágenes clásicas para encontrar sus correspondencias. De esas imágenes a las que apelaron, se destaca la figura del Cincinato. Describe Myers (2011: 51-52):

El retrato de Rosas como Cincinato permitía enfatizar la concentración en su persona de los valores tradicionales de laboriosidad, frugalidad, franqueza e intrepidez frente a los obstáculos que la literatura romana asignaba al mundo rural, y al mismo tiempo permitía evocar la íntima relación entre aquellos atributos y la *virtus* ciudadana sin la cual la república estaría ineluctablemente a sucumbir. Rosas, en el contexto de la disolución del orden tradicional rioplatense –como Cincinato en el mito relatado por Livio y Plutarco- era transformado, por así decirlo en el único verdadero campesino y en el único verdadero ciudadano. La propia persona de Rosas era, en consecuencia, el instrumento por el cual se instauraría una verdadera república de ciudadanos en la Argentina, y esa excepcionalidad de su figura parecía justificar por sí sola su progresiva acumulación de poderes extraordinarios hasta desembocar en la suma del poder público.

Ahora bien, Fajardo hace uso de esta imagen que el discurso rosista puso en circulación con el fin de presentarla como elemento crítico que se opone ante un cuerpo femenino que resiste a su embate. Lo interesante de esta mostración y enunciación del sistema gubernamental de Rosas que realiza Fajardo, es que opera en la diégesis de su obra como un elemento central que no sólo le permite entender y denunciar su despotismo en el plano público sino también evidenciar el correlato, la continuación de ese mismo poder opresor en el ámbito privado. Sus formas de amar, su deseo hacia Camila, su relación con su hija Manuelita, son manifestaciones de un ejercicio amoroso que responde al mismo modo de operar que utiliza en el ámbito político: “Rosas es el amo del lenguaje y de las significaciones; su palabra tiene fuerza de ley: es ley y hace la ley, decretándola, ejecutándola, grabándola sobre tablas que son cuerpos” (Rodríguez, F. 2010, 250). Por eso entre el amor y la política, entre la imagen pública y la privada, no hay fronteras ni “en” ni “para” Rosas. Porque entre barbarie y barbarie no puede haber frontera posible. El soberano del espacio bárbaro toma lo que le dispone su capricho, sujeta y desujeta a su antojo, y hace valer el

peso de su propia ley que intenta volver útiles a sus propios fines los cuerpos que lo habitan o lo “visitan”. Y si esa utilidad no se alcanza mediante el cortejo amoroso, se apela al terror y a la culpa, tal como lo muestra Pelissot en su novela²⁷. En el caso de la obra de Fajardo, Rosas se presenta como fuerza irracional que todo erosiona, hasta la condición genérica de su hija y su dignidad. Explica Manuela Rosas (Fajardo, 1862: 38):

Él que me hace aparecer
Ante la opinión del mundo
Como un ser abyecto, inmundo!..
Sin dignidad de mujer!
El que sin conciencia abusa
De mi femenil flaqueza,
Y por saciar su vileza
Ni mi condición escusa

Fajardo logra articular en los discursos femeninos de su obra la monstruosidad del tirano. Así entendido, lo femenino aparece como el lugar por el cual se puede colar el discurso de la víctima para exponer y develar al victimario. Porque, como Camila, Manuela se presenta como una víctima más de Rosas y también como su cautiva. Tanto el ingresar a Palermo, como el habitar en Palermo implica insertarse en una lógica que busca erosionar toda frontera que se oponga al deseo rosista (deseo funesto, deseo que oprime, deseo que desterritorializa, que graba los cuerpos, los colorea: les imprime el rojo -el moño colorado- o los hace rojos -la sangre derramada-). Y como Camila es la única frontera que resiste, que no presenta porosidad, la única salida posible será la de su fuga, pero posteriormente, la de su muerte.

Ahora bien, Rosas vive y gobierna desde las murallas de Palermo, y en ese gesto se evidencia su lugar de carcelero pero también de prisionero que no puede escapar, ya que la sociedad que lo apoya es aquella que establece el reaseguro de sus muros. Es decir, también Rosas es cautivo, un cautivo de su propio sistema del cual sólo saldrá una vez vencido en Caseros. Con

²⁷ Ante el hostigamiento de Rosas en su gabinete, Camila de manera impensada hace sonar una campanilla y al instante acude un sirviente. Ante tal presencia Rosas lo increpa y dice que nadie lo llamó, cómo se ocurre aparecer sin ser llamado. Por tal insurrección Rosas decide fusilarlo, pero Camila quiere resarcir su error y insiste en tratar de hacerle entender que fue ella quien lo llamo. Rosas se aprovecha de esa culpa y pone a Camila entre la espada y la pared. Si quiere salvar a ese sirviente, ella debe entregarse a Rosas. Camila lo acepta pero igualmente el hombre es asesinado.

Caseros, Rosas pasa de carcelero y cautivo a exiliado, pasa la frontera y ese será también su último viaje. Dice Rosas (Fajardo, 1862: 74):

Ah, si supieras, Camila,
Lo que sufro en mi aislamiento
Si supieras el tormento
Que mi existencia aniquila
(...)
Así de esa sociedad
Hipócrita, torpe y rancia
La estúpida vigilancia
Burlaremos... ¿no es verdad?

La imagen de la ciudad amurallada es un tópico frecuente en las obras dramáticas del período, que en los textos que critican las formas bárbaras de dominación se presenta no sólo en el aspecto espacial sino que se simboliza en el plano individual. La cárcel social no sólo opera en los recorridos geográficos de sus habitantes sino sobre todo en los intentos de desplazamientos políticos y/o amorosos que se desean. Ante el espacio cerrado, ante el cautiverio que el deseo de Rosas le confiere al cuerpo de Camila, se antepone el espacio abierto, la libertad que el amor de Uladislao representa. Pero una doble prohibición atraviesa a ese amor: una, la que refiere al deseo de Rosas sobre el cuerpo de Camila; otra, la que refiere a lo social y moral sobre el cuerpo eclesiástico de Uladislao. Pese a ello, esta aventura amorosa encuentra su espacio: Goya. Esta ciudad remite a la concreción del amor sublime, coloca nuevamente a Camila en el lugar de mujer angelical y es también el espacio en el cual se inicia la escritura de Camila, sus memorias. La escritura de Camila revela un intento doble: por un lado, clarificar su historia personal y dejar en evidencia que su alejamiento de Buenos Aires responde a los intentos de sujeción amorosa por parte de Rosas; por otro lado, escribir (como también en Pelissot y en Fajardo), remite en Camila al intento de revelamiento de aquello que la Historia oficial pretende ocultar, porque si no se narra el horror, si no se lo escribe, existe el peligro de que retorne como síntoma²⁸.

²⁸ El gesto de la escritura de Camila podría explicar también las diferentes reescrituras que este cuerpo ha tenido a lo largo de la historia del cine, literatura y teatro argentino. Un cuerpo que continúa siendo reescrito y que en cada momento histórico específico ha tenido su particular lectura y significancia. Si bien excede los límites de este trabajo realizar un análisis de Camila y sus hipertextos, pero que no evita que en futuros estudios se lleven adelante, nos interesa mencionar cuáles han sido: *Camila O'Gorman. Drama histórico* (1914) de Mendoza Ortíz, *Camila* (1927)

Pero rápidamente la aventura amorosa entre Uladislao y Camila se clausura, Ganón (otro cura que pretende a Camila) la denuncia y nuevamente el cuerpo de esta mujer traspasa la frontera que la aleja de su idilio amoroso y la condena a su fusilamiento. Si el espacio soberano evita la circulación, no permite los desbordes y apela a un reforzamiento constante de sus murallas, es lógico que un cuerpo que ha traspasado tantas fronteras como el de Camila halle finalmente su castigo por parte del Sultán de Palermo. Sin embargo, y como bien se preocupa de mostrarlo el texto de Fajardo, impugnar y condenar la circulación de este cuerpo no sólo pretende evidenciar la falla del sistema rosista sino, sobre todo, resaltar el castigo de quien se resiste a su orientalización. Un cuerpo que se mantuvo como una frontera ante el poder de Rosas, no puede continuar circulando, pero un cuerpo que comulgó con lo moralmente prohibido (su amor con Uladislao) y visitó, estuvo en contacto con la barbarie, fue una cautiva, una mezcla con lo otro, un sujeto poco identificable ni de un lado ni del otro de la barbarie, tampoco puede ser rescatado ante la mirada de los intelectuales antirosistas. Es así que el cuerpo de Camila no puede ser rescatado (no lo fue en la Historia, ni tampoco en su ficcionalización), sólo puede rescatarse es la sangre que de él emane. Como en *Rosas y Urquiza en Palermo*, la sangre aparece como el elemento fundante para un nuevo “jardín”²⁹ y para una nueva generación.

versión teatral de Eduardo Rossi y Alberto Ballerini, *Camila O’Gorman: una tragedia argentina* (1959), obra de teatro de Miguel Alfredo Olivera, *Camila O’Gorman* (1989) de Agustín Pardilla, *Una pasión sudamericana* (1989) obra de teatro de Ricardo Monti, *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973), novela de Enrique Molina, *Camila* (1984) versión cinematográfica de María Luisa Bemberg.

²⁹ Cuenta Lázaro en la novela de Péliissot (1856: 206) “El sitio que pisais, continuó el paisano- es el mismo donde cayó esa víctima de Rosas al lado de su amante. Después de la caída del tirano y de acuerdo con Torrecilla, compramos este pedazo de tierra santificado con la sangre de una mujer cuyas virtudes ambos conocíamos. Yo era muy pobre para alzarle en este sitio un mausoleo; pero en cambio, cultivo en él rosas, jazmines, y sobre todo violetas, que tanto le agradaban. ¿Y qué sepulcro valdría lo que estas flores de la tierra, -hermanas de ese cielo,- cuyo brillo nos recuerda su hermosura y cuyo aroma nos conduce la memoria de sus virtudes?”

2 Entre el afuera y el adentro de la patria

2.1 Poéticas del destierro: escribir del otro lado de la frontera argentina

Varios son los estudios que señalan el carácter de fractura que la experiencia del exilio marca en la configuración del sujeto que lo experimenta, a la vez que señalan el lugar en el cual el Estado se relaciona con los exiliados, es decir, su carácter de incertidumbre y peligrosidad. Según Edward Said (2005) en su ensayo sobre el exilio, esta experiencia, por su misma separación de su comunidad de origen, implica una desconexión con el grupo y una radical ruptura con el espacio común y la memoria colectiva. Afirma que “es la vida sacada de su orden habitual. Es nómada, descentrada, contrapuntística; pero en cuanto uno se acostumbra a ella, su fuerza desestabilizadora emerge de nuevo” (Said, 2005:195). Sin embargo, consideramos que existen constantes manifestaciones en las cuales esa desconexión intenta ser revertida, y para el caso de los exiliados durante la época de Rosas (pero no privativamente de ellos) será mediante la letra escrita. Porque si para el exiliado el hogar, la patria ha perdido su carácter de permanencia y estabilidad, esa misma experiencia del exilio se vuelve una fuente de interrogantes y construcción discursiva. Tal como lo señalan Fernández Bravo y Garramuño en su libro *Sujetos en tránsito. Inmigración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana* (2003: 13): “la escisión del sujeto supone no sólo la ficción de un territorio imaginario, sino una división más profunda: la que coloca al exiliado enfrentado a su propia cultura.”

En el cruce de frontera que todo exilio implica, los sujetos desterrados “rompen barreras de pensamiento y de experiencia” (Said, 2005:193). En el caso de los escritores románticos del siglo XIX, su pasaje fronterizo implica a la vez una problemática semántica que no sólo se relaciona con el lugar desde el cual se enuncia y al cual se refieren (el aquí y el allí), sino que además implica una imbricación con la dialéctica de un afuera y un adentro, aquella dialéctica a la cual refiere Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio* (1967:254):

Hacer concreto lo de adentro y vasto lo de afuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de adentro y lo de afuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas.

A esta disimetría, en los cruces que realizan los letrados exiliados durante la época de Rosas, se le suma también un desplazamiento de un estar aquí, estar adentro, en la tierra de origen, en la patria argentina, a un estar allí, estar afuera, en el lugar del destierro, en la patria adoptada. Así, estos intelectuales argentinos desplazan tanto su lugar de enunciación como el objeto enunciado. Ya no se narra desde el aquí, desde el espacio de la opresión, de la violencia, desde el sitio regulado y controlado por la mirada soberana, sino que se escribe desde el allí, desde el espacio de la diáspora pero también de la libre enunciación discursiva con el fin de reconfigurar (al menos escrituralmente) la noción de patria que se desea. De esta manera, el cruce geográfico que los emigrados realizan para escapar de la tiranía rosista, implica al mismo tiempo una permutación semántica en la cual ese aquí que era la patria, se convierte en un allí: lugar depositario de todos los discursos políticos que van en contra de la figura de poder. A la vez, el nuevo aquí (Uruguay, Chile, Brasil) deviene en terreno productivo para edificar y construir los discursos políticos, literarios, periodísticos y dramáticos que no sólo buscan quebrar la instauración de la barbarie rosista que según estos letrados se vivía en la Argentina, sino también erosionar la distancia que los separa de su propia tierra. Y en ese intento de acortar distancias, se incluye al mismo tiempo su intento de reversión. Porque podría decirse que estos desterrados políticos (Florencio Varela, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, José Mármol, entre muchos otros) escriben desde un nuevo aquí (Uruguay, Chile, Brasil) con el fin íntimo de estar allí (en la Argentina) por medio de la palabra escrita. Así, la palabra, el texto, se constituye en arma ideológica, en puente que une las espacialidades de la tierra originaria y la de la tierra del exilio, pero también en documento de la memoria que narrativiza las constantes luchas que sintetizan la oposición entre dos modelos irreconciliables de nación: el bárbaro y el civilizado.

Adriana Amante en su libro *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas* (2010) da cuenta de los procesos de desterritorialización y reterritorialización que los intelectuales expulsados de la Argentina durante el gobierno rosista (voluntaria o involuntariamente) realizan en su diáspora. Menciona cómo la nueva territorialidad a la que llegan los emigrados se constituye en un punto en la cartografía de la fuga y cómo desde ese nuevo punto se piensa, se imagina, la nación. Una nación opuesta a la de Rosas es, afirma Amante, “el objeto del deseo, la utopía a cuya realización se lanzan los románticos bajo el signo de una paradoja; porque si la utopía de la nación constituida es el *no lugar* deseado, el exilio es el lugar no deseado desde el que la enuncian.” Por lo tanto, ante esta paradoja -agregamos nosotros- el texto se vuelve zona de anclaje a la vez que de subjetivación de la voz, del discurso del intelectual que traspasó las fronteras hacia su destierro. Porque, tal como afirma Viñas (1964: 18-19):

El problema fundamental en la acción de los hombres del 37 durante el rosismo se balancea así entre la sociedad secreta tematizada en sus libros y la sociedad oficial; entre la secta en que se constituyen como excluidos que buscan fortalecerse fraternalmente al estar en secreto alrededor de algún maestro y la dirección comunitaria que debe ser vista con dimensiones de iglesia que involucra a todos. (...) De cualquier manera, provisoriamente, si el exterior es peligroso, se lo conjugará con el libro; si el exterior permanece desierto, habrá que poblarlo a través de libros.

En el caso de los escritores de las obras teatrales de nuestro corpus, su cruce fronterizo no implica un cambio lingüístico para sus textualidades. Su morada lingüística continúa siendo el español y por lo tanto el desapego a la cultura de origen no es radical. Porque si abandonar la lengua significa producir una sensación de “carencia de patria” absoluta, una pérdida del centro, tal como lo señala George Steiner (2000) en relación con escritores como Beckett, Navokov, Borges, este sentimiento de separación de la lengua materna para producir ficciones no es característica de los escritores románticos rioplatenses de nuestro corpus de investigación. Ellos mediante su lengua de origen cristalizan el presente deseado de “su nación” y la utilizan como un reaseguro que les permite, como los textos que escriben, acortar las distancias que los separan de su tierra. Sin embargo, el cruce de la frontera que ellos realizan, implica un cambio que no es lingüístico sino perceptivo. El desplazamiento geográfico hacia el afuera de la patria hace que ellos pasen del ver al mirar. Son como los protagonistas de *Cartas Persas*, Rica y Usbek, de Montesquieu, personajes persas que, tal como dice Aira (75) “pueden ver a Europa como nadie la ha visto antes, como no pueden verla los europeos, que son parte inseparable del fenómeno Europa”. Es la condición de extranjeros aquello que les posibilita pasar del “ver” al “mirar”, y en ese pasaje sientan un precedente. Porque, “después de ellos, el presupuesto ineludible de la ciencia y las artes, será la mirada”. Una mirada que para el caso de los escritores románticos se presenta como extraviada, que produce discurso mirando desde arriba a la Argentina de Rosas y desde el lado oeste del Atlántico hacia su lado este: Europa.

Mirada de cruces³⁰, mirada de encuentros, mirada que se hace texto, y es en ese hacerse texto que el escritor vuelve a tematizar el exilio, porque el exilio no es sólo una forma de vida, sino

³⁰ Según Anderman (2000), esta mirada en los románticos argentinos estará relacionada con un mecanismo de resemantización de la frontera al cual denomina “apercepción”: el sujeto desplazado del territorio lo intuye y lo reclama par así como algo que orgánicamente le pertenece, le es propio.

también una materia narrativa que atraviesa a gran parte de los personajes que estos escritores crean. Así, en los textos de los proscriptos vemos cómo se proyectan hacia el otro lado de la línea divisoria “que ellos mismos trazan, paisajes y figuras que encarna la identidad en la otredad” (Anderman, 2000: 19). Si ellos no pueden traspasar la frontera para “hacer patria”, la letra escrita - y en este caso ficcionalizada- cruza el umbral y funda en ese cruce, el espacio nacional.

Por ello, en el teatro de intertexto romántico rioplatense de la primera fase (1837-1857) la temática del exilio, el destierro involuntario o voluntario, como así también la condición del extranjero, es una constante que atraviesa gran parte de las obras dramáticas del período. Tanto en las obras rosistas como en las antirrosistas, el exilio y el extranjero aparecerán tematizados, pero sus usos textuales serán diferentes. Si para textos como *Juan de Borgoña, o sea un traidor a la patria* de Larroque o *El entierro de Urquiza* de Pedro Lacassa, unas de las pocas obras rosistas que se conservan del período, el extranjero será el opositor a la patria de Rosas, el unitario o el traidor, el inglés o el brasilero; en las obras antirrosistas el extranjero será la víctima de la opresión, aquel que debe abandonar su patria para poder sobrevivir al otro lado de la frontera argentina y desde allí luchar por la liberación de la tiranía. Sin embargo, ambas textualidades (las rosistas y las antirrosistas) coinciden en mostrar al extranjero como aquel que se encuentra desplazado (geográficamente y culturalmente) y es por tal condición de desplazamiento que tiene un mayor nivel de visibilidad –aunque desde el margen- y produce un pensamiento crítico sobre aquello que le es ajeno. El desplazado construye una imagen desplazada de sí mismo pero a la vez refracta una imagen desplazada de aquello que observa, permitiendo así que la imagen construida por él sea un síntoma de lo otro en tanto diferente pero también en tanto semejante que se repele.

Richard Sennett (1995) señala que son dos las opciones que tiene un extranjero al enfrentarse ante una cultura que no es la propia: asimilarse al nuevo espacio y olvidarse de su origen o vivir en una constante nostalgia que no le permite ni volver a su patria ni adaptarse a la nueva geografía. Si la amnesia que implica la asimilación con la nueva cultura construye una mirada hacia adelante y permite configurar un futuro otro que traduce a la vez una alteración en la identidad; la nostalgia de la patria perdida traduce una sujeción al pasado y por lo tanto un desplazamiento hacia atrás. La primera opción, que implica una autodepuración, una auto-censura del pasado, es la que evidenciará –aunque relativizada- el texto de Lacassa, *El entierro de Urquiza*, en el cual los representantes del ejército brasilero son reducidos a servidumbre y esto es aceptado puesto que prefieren servir al enemigo antes que morir; mientras que la segunda opción será aquella que evidenciará gran parte de los textos que se oponen a las formas bárbaras de dominación, como es el caso de *Amor y patria* de Alejandro Magariños Cervantes, *Una víctima de Rosas* de Francisco

Xavier de Acha, *El cruzado* de José Mármol, entre otros. Pero en estos casos, y a diferencia de lo que señala Sennett, esa sujeción al pasado, la nostalgia, remite a un sentimiento de compromiso con la patria, con el honor que impide que estos sujetos (personajes pero también escritores) abandonen su deber político. Ahora bien, el exilio (interior o exterior) en las obras dramáticas rosistas del período romántico posee dos acepciones. Por un lado, se presenta como un recurso narrativo que enfrenta a la vez dos modos disímiles en los cuales se debe continuar luchando para construir la nueva nación civilizada que se pretende (desde afuera o desde adentro); por otro lado, muestra la cesura, la falla del sistema de sujeción de la tiranía, la frontera permeable, que en su atravesamiento implica un cambio inevitable. Por el contrario, en los textos rosistas el exilio directamente no es posible: los cuerpos se resujetan (desterritorializándolos) para evitar el desborde o se los elimina.

2.2 José Mármol y la mirada descreída sobre el “estar afuera”

En 1839, José Mármol (1817- 1871) -periodista, escritor y político argentino- fue detenido por los oficiales del gobierno de Juan Manuel de Rosas por recibir y hacer circular periódicos uruguayos que discutían y desprestigiaban la figura del Restaurador de la Leyes (según Arrieta éstos eran el *Grito argentino*, periódico en el cual escribían Alberdi, Cané, Lamas, Valentín Alsina, y los últimos emigrados en Uruguay, adherentes de la Asociación de Mayo: Juan Thompson, Luis Domínguez, Miguel Irigoyen). En esa celda, Mármol escribe con palitos de yerba carbonizados en la luz sobre la pared (tal como se lo confesara en una carta a Juan María Gutiérrez), aquello que será el inicio de su peregrinaje escritural³¹ y presenta al personaje destinatario que luego será central en su escritura dramática, narrativa y periodística: “Muestra a mis ojos espantosa muerte/ mis miembros todos en cadenas pon, ¡bárbaro! nunca matarás el alma/ ni pondrás grillos a mi mente, no!”.

Al igual que Sarmiento escribiendo en las paredes de El Zonda su cita en francés: “A los hombres se los degüella, a las ideas no”, Mármol deja impreso su testimonio en el espacio federal y siembra su primera semilla de su discurso antirrosista, para luego continuarlo desde el exilio que se inicia el 17 de noviembre de 1840. Su primera ciudad del exilio es Montevideo, lugar en el cual se encuentra con sus compatriotas Juan Bautista Alberdi, María Sánchez de Mendeville y Francisco Pico, entre otros jóvenes letrados argentinos. En 1843, se exilia en Brasil hasta 1846, año en el que regresa a la ciudad de Montevideo y en la cual continuará con sus trabajos de escritor, periodista y fundador de diversos periódicos. Sólo después del triunfo de Justo José de Urquiza sobre Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros, José Mármol vuelve a la Argentina, pero sus días de escritor comienzan a erosionarse, puesto que el destinatario de sus discursos ya se encuentra fuera del campo de disputa y pareciera no tener más que decir. Porque y como lo señala Viñas (1964:20) de manera radical:

La mejor literatura del 37 es la que practica la negatividad contra Rosas; después de Caseros, incorporados al sistema, oficializados o convertidos en sus más sólidos puntales, Mitre no tiene nada que decir salvo excusarse, Sarmiento se repite hasta el deterioro. Ambos, más allá de las eventuales

³¹ Adriana Amante (2010: 537) señala que la escritura de Mármol nace como una escritura precaria. “Es materialmente posible escribir contra Rosas en su terreno; pero la escritura se presenta entonces, con toda la premura y la precariedad a la que está obligada la disidencia.”

contradicciones internas, han pasado de la conciencia crítica a la conciencia tranquilizadora de su clase (...).

Tanto *El poeta* (1842) como *El cruzado* (1842) de José Mármol son textos que configuran una lógica del adentro y el afuera, y en esa lógica trazan territorios en los cuales la tragicidad es uno de sus componentes distintivos. Al espacio cerrado en el cual se suceden las acciones de *El poeta*, se opone el carácter abierto de las acciones de *El cruzado*, el cual evidencia de manera acentuada los desplazamientos que se entretajan en una geografía del destierro. Si el exilio parecería ser la única salida posible para reasegurar los ideales políticos y el amor a la patria, esa salida comienza a erosionarse cuando se enfrenta con el sentimiento amoroso: por María, en el caso de *El poeta*, y por Celina, en *El cruzado*.

Carlos, el protagonista de *El poeta*, es un escritor joven y pobre, está enamorado de María, hija de un rico propietario de Buenos Aires cuyos principales intereses son incrementar su capital económico y casar a su hija con un joven rico y prometedor en el ámbito de la política federal. Carlos, a fin de lograr la aceptación del padre de María, intentará ascender en el plano social y económico pero en esa tarea se disputan sus ideales estéticos pero a la vez políticos, pero finalmente elige permanecer del lado de la crítica consciente hacia la sociedad, antes que sublevarse a las frivolidades de la época. Por tal motivo es encarcelado, y su amada María decidirá negociar su libertad y amor a Carlos, casándose con el elegido de su padre para evitar el destierro de Carlos y lograr su liberación. En todo momento el texto de Mármol opone el ocio, la diversión, el placer (encarnados en el personaje de Federico) a los compromisos políticos, la responsabilidad (social y amorosa) y al sacrificio en pos de un ideal (representados en los personajes de Carlos y María). Como lo señala Rodríguez (2005: 168) en esta pieza, Mármol utiliza “las tácticas del dualista” a las que se refiere Hayden White (1990: 24). Para él “los individuos que habitan en el campo histórico solo pueden ser ubicados en dos categorías que hallarían su correlato en un sistema de oposiciones en el plano verbal, en términos como vicio y virtud, tiranía y justicia, en definitiva, Bien y Mal.”

Ahora bien, si el destierro político no logra concretarse, es por el sacrificio que María realiza al casarse con el prometido que ha elegido para ella su padre, y en esa elección logra clausurar el destierro de Carlos y liberarlo. Dicen María y su padre, Don Antonio (Mármol, 1932b, 133):

María

Dice usted
Que Enrique puede al momento
Con su influjo o lo que sea,
Salvar a Carlos?

Don Antonio

Lo creo.
Pero no haría tal cosa,
Si recibe un desprecio

María

Pues entonces al instante
Tiene mi mano, mi afecto,
Cuanto usted quiera que tenga,
Si también en el momento
Carlo tiene libertad.

(...)

Otra cosa. Si yo cedo
A lo que usted me ha pedido
Ha de ser, y no hay remedio,
Fijando dos condiciones:
La primera que al momento
Salga Carlos; la segunda
Que en el día venidero
Seré de Enrique la esposa.

Así, este impedimento del destierro y su liberación de la cárcel convierte a María en el personaje activo de la obra puesto que no sólo se enlaza con quien no ama, sino que luego de efectuarse la boda, decide envenenarse a fin de no traicionar su amor hacia Carlos. Este rol activo del universo femenino será una característica de la escritura de Mármol. Pensemos sino en los personajes femeninos de su novela *Amalia*, en la cual ellas son los agentes de traslado (geográfico, discursivo y epistolar), de acción, de riesgo que ejecutan los planes y tácticas que entretejen los personajes masculinos. Sin embargo, cabe destacar, que en el teatro de Mármol, tanto María como

Celina siguen sus propios deseos, sus propias tácticas y caso contrario, son los personajes masculinos los que se supeditan a su accionar o a las consecuencias de sus actos.

Así lo vemos en la escena final de *El poeta*, donde asistimos a la muerte de María en brazos de Carlos, quien también, como acto final, se ocasiona la muerte junto a su amada tomando del mismo veneno. Dice Carlos (Mármol, 1932b: 151): “También yo siento filtrar la fría muerte por mis venas; y cual tú, moriré... ¡Qué dulce es esto! Morir con la mujer a quien se adora, confundirse sus últimos alientos, y sentir a la par, dos agonías.” Y más adelante agrega (Mármol, 1932b: 153): “También la sigo, la sociedad nos regaló un veneno.” En esta mirada final del texto, observamos que la libertad política y amorosa sólo se concreta con la muerte. María prefiere el sacrificio antes que ver alejado de su patria a su amado Carlos: el destierro separaría a los amantes mientras que la muerte los une en matrimonio y sus tumbas serán su lecho nupcial. Además, el destierro para estos dos personajes es entendido en todo su sesgo negativo, el exilio es un derrota, “la marca de un derrotado en una batalla o una guerra y el canto amargo de su pena” (Amante, 2010: 283). Leemos en el final de la pieza el discurso de Carlos (1932b: 154):

No perturbéis su enamorado sueño.
No, no la profanareis con vuestro tacto.
Es mi esposa... ¿no veis como la tengo
Contra mi corazón? El dios del alma
Bendijo con su voz nuestro himeneo,
Una horrible agonía es testigo,
Y la tumba eternal es nuestro lecho...
Cuan bella!... No la veis? No, no es tu hija
Verdugo vomitado del infierno.
Vende ahora su frígido cadáver
Como vendiste ayer su virgen pecho...
Te acerca, mírala; mira a esta hija
Cuya sombra será la de tu cuerpo,
Donde muevas el pié, pálida y yerta
Como un hondo y letal remordimiento
La verás junto a ti. Cuando reposen
Tus ajitados miembros sobre el lecho
Allí crearás sentirla en su agonía,

Allí verás alzarse su esqueleto,
Y crujiendo sus huesos á tu lado,
Me asesinaron repetir los ecos;
Y otra sombra también, la sombra mía,
Con la horrisona voz de los espectros
Gritará “maldición! La asesinaron...
María! Ay! María... bien supremo,
Ángel caído que encontré en el mundo,
Te has vuelto- vamos a vivir al cielo.

En este discurso final de Carlos se evidencia la crítica que realiza respecto del padre de María, la figura del poder a quien llama tirano, “verdugo vomitado del infierno”. En estas palabras, se hace explícita la asociación con Rosas, de hecho en su poema “A Rosas”, Mármol (1979: 79) escribe: “Un hombre ha renegado de tu homenaje eterno/ robando de tus hijos la herencia de laurel:/ salvaje de la Pampa que vomitó el infierno/para vengar acaso su maldición con él.” Además, responsabiliza a la sociedad, oponente principal a lo largo de todo el texto de Mármol, que no sólo impidió su unión en esta tierra sino que también los catapultó hacia la muerte. Por ello, y a partir de estos cuerpos sin vida que deja en escena el final de *El poeta*, observamos que la muerte en este texto se presenta como elemento que impide el desplazamiento terrenal pero que activa la unión en un más allá, un más allá de las fronteras de la patria, pero también un más allá de la cartografía del exilio. Un punto de fuga que definitivamente no puede ser clausurado por la mirada del soberano: excede su dominio y se escapa a toda sujeción.

Esta mirada seudonegativa del exilio que parece ser la evidencia de un sentimiento que el propio autor experimenta en su destierro en Montevideo. En una carta que le escribe a su amigo Tomás Guido, fechada en Montevideo, en agosto de 1847, y en la cual le pregunta por su estancia en Río de Janeiro, dice:

¡Qué diferencia de Montevideo! Purgatorio de los vivos. Cada día al levantarme me digo: otro día más! Y me persigno para que el diablo que se pasea sobre esta ciudad o ciudadela, no se meta en mi cuerpo, entre la bala de algún fusil vasco o italiano. Y después de esto otro, ese peso de estupidez que parece gravitar sobre la inteligencia bajo las nubes de por acá, donde no se hace otra cosa que comer mal, vivir peor, y hablar de los invasores y de la

intervención que lo acaba a uno por embrutece. (...) ¿Yo, mi amigo, hace mucho tiempo que habría dejado Montevideo si contase en cualquier otra parte con medios de subsistencia, por pocos que fueran. Iría al Janeyro con preferencia a cualquier otro destino, pues allí me esperaría el contacto con personas tan caras a mi corazón. (...) Paciencia y esperanza: he aquí el programa de mi vida.³²

Desde la óptica de Mármol, Montevideo es la continuación de Buenos Aires –tal como lo presenta en el capítulo “Montevideo o La nueva Troya” en *Amalia*- mientras que Brasil es el universo de la desmesura y la creación. Una geografía que se presenta exótica, puesto que “hay algo que imanta en Brasil y –sobre todo- en Río de Janeiro: la belleza tropical” (Amante, 2010: 41), la cual impacta no sólo en Mármol, sino también en Sarmiento y Gutiérrez. Quizá por un deseo de una territorialidad alternativa, de una naturaleza diferente, de un paisaje otro, es que ubica a su pieza *El cruzado* en las tierras lejanas asiáticas, en el desierto y en Antioquía durante el siglo XII. En esta obra en la cual el tópico de oriente es central, y su funcionalidad responde al mismo uso que se ha observado en *Camila O’Gorman*, es decir, lo exótico asociado al despotismo, asistimos a la desterritorialización del protagonista, de sus características constitutivas que se modifican en el pasaje de la civilización al desierto.

La imagen del desierto en el teatro de la época sólo se hace presente en este texto de Mármol. Pero como en sus coetáneos, esta imagen acudirá con todas las cargas semánticas del ideario romántico rioplatense. El desierto como aquél que debe ser conquistado y llenado, el lugar de la posibilidad, del nacimiento pero que a la vez encierra, en su representación, una paradoja. Porque, y desde su representación en Mármol, el espacio desierto es aquello que permite el libre albedrío, el amor pasional, la circulación sin murallas, el espacio liso por antonomasia, el desborde. Pero ante esas virtudes se despliega su sino trágico porque el desierto no deja de ser asociado con el espacio de la barbarie y porque atravesar el desierto significa también investirse de un poder sin límites y un poder que opera por instinto. Porque si el desierto libera las fuerzas irracionales y pasionales, esas fuerzas operan en contra de las fuerzas civilizatorias y sobre todo del deber patrio. Fundar lo nuevo en el desierto, desde la mirada de Mármol, es fundar lo otro en tanto radicalmente opositor a la imagen de lo propio. Ser otro en el desierto es ser otro que jamás podrá ser reinsertado

³² AGN, Doc. 7502, Colec. Mármol, Correspondencia, S.7-C.20-A.4-N.º 4

en un proyecto político y cultural que privilegie el origen nacional. Para Mármol, habitar el desierto, asentarse en el desierto, es sinécdoque de un desplazamiento que implica abandonar la mirada sobre el horizonte (el retorno a la patria) y en ese proceso la mirada no sólo desaparece sino que también desaparece el sujeto que la porta. Por ello el desierto porta el estigma de la negatividad, cruzar la frontera que lo separa de la ciudad, es producir un cambio inevitable.

Es en este espacio en el cual Alfredo -caballero de la cruz que ha luchado por la patria y que en su encuentro amoroso con una representante del desierto, Celina, decide abandonar su misión, se exilia voluntariamente y se reinserta en una nueva lógica de sentidos que excede su conformación original- se constituye en el agente de cambio por excelencia del texto dramático puesto que hasta su nombre ha dejado atrás. Así lo dice este personaje ante el rey de Francia: “Varios tenía allá en mi patria; desde que he pasado al Bósforo tan sólo Alfredo me llaman” (Mármol, 1932a: 263). En su destierro voluntario, Alfredo vive una nueva experiencia que le proporciona un corte con su vida pasada que se asocia a los ideales civilizatorios y los deberes patrios y decide adecuarse a los nuevos códigos que incluyen a la vez el abandono de su armadura y la incorporación de las vestimentas del otro.

En el capítulo I, “Civilización y barbarie” de *Facundo*, Sarmiento introduce un mapa geográfico de la Argentina, su extensión, el desierto, la ciudad, como así también realiza una detallada descripción de las vestimentas que se usan a un lado y otro de la frontera, distinguiendo a partir de ella uno de los rasgos diferenciadores entre la civilización y la barbarie (Sarmiento, 1961:34):

El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada tal como lo conocemos en todas partes. (...) Saliendo del recinto de la ciudad, todo cambia de aspecto; el hombre de campo lleva otro taje, que llamaré americano, por ser común a todos los pueblos, sus hábitos de vida son diversos, sus necesidades peculiares y limitadas; parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno del otro.

Mediante esta narrativización de los usos de las vestimentas, Sarmiento marca una frontera clara y precisa entre lo que está a un lado y al otro del desierto, pero a lo largo del *Facundo*, él va dejando acentuado el carácter poroso que tiene la frontera. Porque *Facundo* también es un personaje que cruza fronteras y es importante hacer mención de cómo su exterioridad cambia hacia los capítulos finales: su vestimenta es de la ciudad pero se contrapone con su esencia salvaje y con su carácter

intempestivo del cual Sarmiento detalla a lo largo de su obra. Sin embargo, y en oposición a Rosas, Facundo no utiliza la vestimenta como elemento que enmascara su barbarie, ya que en todo momento Sarmiento apela a su figura como “salvaje”. Este cambio en su vestir podría relacionarse más con un aplacamiento del Tigre que siempre estuvo y está en él que con un cambio en su accionar. La vestimenta en ese personaje funcionaría como “accesorio” provisional que le permite establecer sus recorridos, sus desplazamientos.

Por el contrario, el cambio que se opera en Alfredo en *El cruzado* no es sólo exterior: no sólo viste las ropas características de este nuevo espacio oriental, se adecua a los modos de vida, sino que también se genera una alteración en el plano interior que es intensificado por la presencia de Celina, quien conlleva todas las características, pasiones y desbordes del bárbaro. Ella es un nuevo mundo para Alfredo, tal como lo expresa Celina en su diálogo con Alfredo (Mármol, 1932a: 230-231):

Hierros que la pasión mía
Ha destrozado al momento...
Quizá al mirarte envidian
Los mismos que te vencieron,
Y ¡ay! Que sería maldita
La suerte del que te ajara!
Te rindió mi comitiva
En la marcha que seguimos
A Edesa y ese día
Verte y amarte, mi Alfredo,
Fue un relámpago en mi vida.
Mi religión y costumbres
Conspiraban a mi dicha
Pues ni el hablarte siquiera
Sin crimen me permitía;
Pero mi amor, mis riquezas,
Y un alma con osadía
Te trajeron hasta mí,
Y haciendo á mi comitiva
Marchar lenta en el desierto

Días de amor y ambrosía
Nos alumbra el claro sol:
Quizá se espone Celina,
Pero ¿qué importa? Mi hermano
Me ama: pero si atrevida
Su mano mi amor tocara,
Con astucia y valentía
Te arrancaré de Edesa;
Y solo con tu Celina
Vagarás por el desierto,
Teniendo el sol por cortinas
Y por lecho las arenas.
¿Qué me importa pedrerías,
Si hallo el brillo de tus ojos?
¿qué me importa cachemiras,
Si me ciñes con tus brazos?

Esta mujer opera como instrumento que ayuda a erosionar las marcas de pertenencia que Alfredo poseía previamente a su desplazamiento territorial, logrando de esa forma, y a partir del encuentro amoroso, una sobreimpresión de nuevos códigos, una reterritorialización que le permite a Alfredo dominar esa geografía. De esa manera, y mediante el olvido de sí, esta pareja amorosa -que sintetiza la fórmula civilización y barbarie- encuentra para la concreción de su unión al desierto como cómplice y testigo, el cual les permitió el abandono casi total de aquello que se encuentra del otro lado de la frontera, aspecto del cual el lector toma conocimiento a partir de los encuentros personales que estos actantes realizan y que narran su prehistoria. Sin embargo, ese espacio amoroso casi ideal junto a su amada comienza a debilitarse debido a la ambivalencia que se encuentra de un lado y otro de la frontera del exilio (el amor a la patria, la gloria y el amor a Celina) y que comienza a atravesar al sujeto de la acción, articulando en Alfredo una permanente oposición.

Este dilema se intensifica con la presencia del personaje de Alberto, templario y amigo de Alfredo que también ha experimentado un proceso de desterritorialización en su cruce hacia el desierto pero que sólo se inscribe en el plano exterior, en sus vestimentas, y no así en sus ideales. Este personaje es quien pretende alejar a Alfredo de los lazos que lo unen a la barbarie, intenta

sobreimprimir, recordar, los deberes y los valores de los caballeros cruzados, tal como observamos en el encuentro entre Alberto y Alfredo en el desierto (Mármol, 1932a: 249- 248):

Alberto

Ya por Dios, lo imaginaba!
Más no me creas tan necio
Que porque la amas te culpo:
Te culpo mal caballero,
Que por amores olvides,
Tus sagrados juramentos
Vive Dios que mal le viene
Traer una cruz en su acero
A quien no sabe templarlo
Con los soles del desierto!
Vive Dios que mal le plugo
Pedir la cruz á Eugenio
Quien á profanar de Cristo
Viene los sagrados restos!

Alfredo

Alberto...!

Alberto

No de las tumbas,
Bohemundo ni Tancredo
Vuestras almas alceis;
Quedad en eterno sueño,
Pues que hay algún italiano,
Que olvida que es caballero
Por acordarse de que es hombre.

Alfredo

Calla el labio que mi pecho

Con tus voces lo taladras

Alberto

Mientras regalas tus sueños

Con femeniles halagos

Están aguzando el hierro

Tus hermanos; y mañana

Batallando en los desiertos

Por el Redentor del hombre,

Con la sangre de sus pechos

Matizarán sus laureles

Para su nombre, cojiendo

Aplausos, y para su alma

La salvación en el cielo.

Alberto representa el llamado a la razón, el abandono de las pasiones fugaces y quien anticipa el desenlace de la obra, puesto que para él o se vive según las pasiones o se vive según los ideales patrios. Lo uno y lo otro deben mantenerse asilados. A partir de este encuentro, Alfredo comienza a ser seducido por la civilización, aspecto que es reacentuado a partir del personaje de la reina Eleonora quien le promete el poder y la gloria si se reinserta en su espacio originario y vuelve a los intereses civilizatorios de Francia. Tanto Eleonora como Alberto son los portadores de los discursos del deber y para quienes el amor es sólo un obstáculo para la conquista de la gloria y el honor.

Doble seducción la que experimenta este personaje: una que se liga con el ámbito erótico amatorio y que lo une a un espacio bárbaro y de destierro a partir de la presencia de Celina; otra, que se relaciona con los sentimientos de deber patrio, pero también con los deseos de poder y de gloria que le promete Eleonora. En este sentido, observamos una doble inscripción, siempre opuesta, siempre dicotómica, que hace desarticular a Alfredo quien, en última instancia, opta por culminar con su aventura amorosa en el destierro, al elegir el honor y la patria antes que el amor a Celina. Pero esa ruptura con el pasado que implica volver de su destierro voluntario, retomar la aventura política que Alfredo experimenta en su pasaje fronterizo, no puede producirse de manera armónica. Alfredo ya lleva inscritas todas las marcas del desierto a partir de su encuentro amoroso con Celina y es por ello que no puede reterritorializarse en el espacio de la civilización, el lugar de

la patria originaria. De allí que tenga sentido su muerte, en manos de su amante: el asesinato de Alfredo, y la posterior muerte de Celina a causa de su envenenamiento, ponen en escena la imposibilidad de síntesis entre dos espacios territoriales y culturales opuestos y deja también en evidencia que el espacio bárbaro, la seducción de la barbarie, y esta forma particular de destierro presenta un desenlace trágico, una desventura, que hace imposible la vuelta.

Rodolfo Kusch en su libro *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo* (1953), desarrolla una teoría del mestizaje con una clara perspectiva metafísica, y plantea que la tierra, siempre irracional, no se presenta como algo negativo, como un vacío que hunde al hombre en la soledad y la desesperación, sino, por el contrario, el hombre encuentra en ella, en esa barbarie que se asocia al desierto, a la tierra originaria, la seguridad que se opone a la íntima desprotección que otorga la imagen de la ciudad. En este sentido, la barbarie se asocia a los conceptos de redención y seducción (de lo verdadero), “seducción que no causa el pecado, sino que redime de él”. (Lojo, 1994: 35). Sin embargo, el texto de José Mármol representa este concepto de la seducción de manera opuesta, desde una posición claramente fatídica y que conlleva siempre la pérdida, la desintegración de los sujetos seducidos por el espacio bárbaro; por ello el pecado que ocasiona el contacto con tal geografía y con esa “cultura barbarizante” no puede ser redimido sino castigado mediante la muerte. Por tal razón, y como afirma Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa* (1953) no es posible hallar una “síntesis creativa” entre estos dos universos territoriales opuestos, los cruces hacia el territorio bárbaro como así también la seducción que él ejerce sobre los representantes de la civilización conllevan un signo negativo.

Sin embargo, aunque los personajes de sus obras dramáticas no alcanzan a reubicarse y triunfar ni en el espacio de su patria ni en el destierro, la escritura de Mármol logra, en su condición de exiliado político, establecer puentes entre ese adentro y ese afuera que en una primera instancia se presentan como irreconciliables. Puentes de palabras que acortan las distancias y que, desde su sesgado negativismo, permiten vislumbrar un efecto esperanzador, porque Mármol sigue escribiendo como un extranjero y en ese seguir se instala la estética de su lucha. Una lucha que acaba cuando este escritor regrese a Buenos Aires, en ese cruce Mármol deja de ser escritor y pasa a dirigir la Biblioteca Nacional.³³

³³ En una discusión teórica sobre la poesía que entabla con Eduardo Wilde, éste le reprochara: “la musa no concede ya al señor Mármol los favores envidiables a los cuales debe su gloria de poeta. Desde la caída de la tiranía hasta el presente, no ha habido ruegos ni amenazas que consigan ablandar el corazón de la bella desdeñosa. El autor del *El peregrino* ha cantado algunas veces en ese intervalo, pero la ingrata musa se ha complacido siempre en brillar por su ausencia (...). Pero después de la tiranía hay muchas cosas dignas de ser cantadas. No es un privilegio exclusivo de los monstruos inspirar a los poetas.” Pedro Goyena, “Poesías de Estanislao del Campo”, en *Obras completas*, Buenos Aires: Estrada, citado por Adriana Amante (2010: 587)

2.3 El exilio en Bartolomé Mitre y Francisco Xavier de Acha

La condición de exiliado en las obras dramáticas del período romántico puede responder a dos tipos diferentes de cruces de fronteras. Uno, el que implica atravesar la frontera geográfica y radicarse en una nueva geografía y cultura, como lo hemos vistos en los dos capítulos precedentes. Otro, el que implica un proceso de internalización de frontera, delimitación interna que establece una cesura entre la sociedad a la cual se pertenece y el sitio elegido para “refugiarse” de ese entorno que no se reconoce como propio. Mientras que el primero puede ser entendido como exilio exterior, el segundo es entendido como exilio interior. En este segundo tipo de exilio no se produce un desplazamiento geográfico, sino un aislamiento social, tanto o más dramático que aquello que se experimenta en un pasaje de geografías disímiles. El exiliado interior padece del extrañamiento que le produce observar su mundo, su sociedad conocida, y encontrar allí todos los componentes de lo diferente. El exiliado interior es un extranjero en su propia tierra, es un dislocado social, que también presenta una mirada desplazada, como señala Senett (1995) sobre aquello que contempla. Ese desplazamiento no está signado por un desplazamiento espacial sino por un desplazamiento temporal. Ante un presente que se vuelve siniestro, su punto de comparación es postular un pasado o un futuro ideal. Sin embargo, la imposibilidad de incumbencia, de puesta en relación entre esas temporalidades diferentes produce un sentimiento de constante inadecuación que no sólo alcanza al ámbito social sino que, sobre todo, se inscribe en un cuerpo individual. Asimismo, y a diferencia del exiliado exterior, podríamos pensar en el exiliado interior como una especie de refugiado³⁴, que consigue ese refugio debido a una red solidaria o a un entorno familiar especial que se lo posibilitan.

Pensemos en Esteban Echeverría, el guía de estos jóvenes intelectuales románticos, que convencido de que la batalla se gana desde adentro de la patria, se refugia en la estancia Los Talas que administraba su hermano. Allí permanece desde 1839 hasta mediados de 1840: un lugar que había sido una antigua zona de frontera con el indio, que mezclaba –según el recuerdo de Eduardo

³⁴ Edward Said (2005) establece una distinción entre exiliados, expatriados y refugiados. Mientras que los expatriados son aquellos que deciden abandonar voluntariamente su país, normalmente por razones sociales o personales, los exiliados se asocian con la imagen del desterrado: aquellos que por cuestiones políticas fueron expulsados de su nación. En el caso de los refugiados, y que si bien es una creación del Estado del siglo xx, supone pensar en personas o grupos de personas inocentes que necesitan ayuda y amparo internacional urgente. Salvando las distancias temporales establecidas por Said, consideramos que el término “refugiados” es pertinente para pensar el estado de exilio interior puesto que para que éste sea posible es necesario el tendido de redes solidarias que permitan su habilitación como así también su complicidad y fidelidad para que el sitio elegido como refugio no sea revelado.

Gutiérrez- “tunas con talas para formar un bosque denso que no era más que un matorral, lleno de pájaros y gatos monteses que parecían tigres, con senderitos abiertos por las caminatas solitarias y melancólicas del poeta romántico” (Amante, 2010: 476). En Los Talas, Echeverría encuentra un refugio que le permite continuar escribiendo y alejarse de una sociedad que se ha vuelto hostil pero aún no del todo peligrosa. Es el fracaso de la entrada de Lavalle el suceso que hace repensar esta condición y decide abandonar “su lugar” en la patria y pasar a exilio montevideano.

Pensemos también en un ejemplo ficcional, en el de Eduardo Belgrano, uno de los protagonistas de *Amalia*, la novela de José Mármol quien, tras fracasar en su intento de fuga de Buenos Aires y cruzar la orilla hacia Montevideo, es rescatado por Daniel Bello, el héroe por antonomasia de esta novela, y luego de su rescate lo conduce a la casa de su prima Amalia Sáenz de Olavarrieta. La casa de Amalia, ora refugio de esta mujer, ora refugio de Eduardo, es el espacio en el cual este herido puede sanar pero también encontrar el amor: “ella y él representaban allí el cuadro vivo y acabado de la felicidad más completa” (Mármol, 1941: 98). La casa de Amalia es como un *locus amoenus* que les permite a estos dos personajes concretar su amor pero también es el lugar en el cual se tejen las tácticas para poder subsistir y posteriormente escapar de la sangrienta Buenos Aires de los años 40. Lugar en donde se inicia una aventura amorosa; lugar en el que se continúa la aventura política iniciada en la rivera del Río de La Plata. Un lugar ideal, amurallado, que sólo deviene en un sitio inseguro cuando es penetrado por Doña María Josefa Ezcurra. Con este ingreso federal, con el reconocimiento de la “herida oficial” de Daniel, la seguridad del mundo doméstico se fragmenta: el refugio se tiñe de rojo, como los propios protagonistas de la novela.

Esta tematización del exilio interior y la fractura del refugio a partir del ingreso de la “figura oficial” son aspectos -entre otros- que la novela de Mármol comparte con el drama *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Xavier de Acha, escritor uruguayo cuya obra se destaca por ser la primera obra nacional pero de temática argentina. La fractura del espacio doméstico, la violación de la frontera que separa lo público de lo privado, se produce en el espacio familiar de Enrique a partir de la unión marital entre un mazorquero, Juan (perteneciente a la sociedad barbarizada por la tiranía) y una representante de la civilización, Carolina. El ingreso de Juan a esta casa representa la ruptura de los lazos familiares. Porque si “la casa posee el poder simbólico de mantener unidos a sus moradores, porque la rutina consensuada de lo doméstico les provee seguridad frente al afuera” (Iglesia, 1999: 208), la presencia de este mazorquero desestabiliza toda seguridad. Por ello, tanto la madre de Carolina, Doña Inés, como sus hermanos, Luisa y Enrique se oponen a tal filiación puesto que, a diferencia de ella y junto con Carlos, son quienes tienen mayor nivel de visibilidad de los conflictos sociales que se producen en la Argentina de Rosas y también

los depositarios de los signos de la razón que se contraponen con la pasión desmedida de Carolina. Esta mujer, como Camila O'Gorman, es objeto de deseo de la barbarie, pero a diferencia de ella, Carolina no resiste a su embate. Como el cruzado de Mármol, ella es seducida por la barbarie.

La mirada racional de la familia de Carolina y de Carlos, nos proporciona una visión de una sociedad corrompida, teñida de sangre, y el pueblo -que se manifiesta en la extraescena- aparece como cómplice de los ultrajes realizados por la figura soberana. Ante esto, la única salida posible que delinear tanto Enrique como Carlos es la del exilio exterior, traspasar las fronteras de la patria y hallar otra territorialidad desde la cual luchar. Como en *Amalia*, una de las tesis que recorre el texto de Acha es la de la ambivalencia entre la lucha desde dentro de la patria o desde fuera. Una ambivalencia que deja de ser tal en el momento que el "refugio" ante la sociedad corrompida, se vuelve también un sitio inseguro para permanecer. Como vemos, dos formas del exilio se hacen presentes: el exilio exterior como posibilidad (pero también como utopía) y el exilio interior, es decir, la forma de vida de un sujeto, Enrique, preso de una sociedad que ya le es ajena y que lo obliga a recluirse en el espacio privado para poder subsistir. En esta reclusión, los extranjeros a la patria de la tiranía (la no patria) son los representantes de la civilización. Así le dice Enrique a Carlos: "¡Jeneroso extranjero! Tú serás sin duda uno de esos hombres de noble corazón, que tantas vidas han arrebatado a la ferocidad de esos verdugos: uno de esos hombres sobre los cuales pesan ya tantas bendiciones" (Acha: 583).

Esta descripción remite de manera directa a Daniel Bello, uno de los protagonistas de *Amalia* de José Mármol. Hay otros aspectos intertextuales entre la novela de Mármol y el drama de Acha que permiten sugerir la idea de que, en el texto de Acha, los actos primero y segundo se presentan como la prehistoria de Eduardo Belgrano y sus compatriotas en sus intentos de abandonar Buenos Aires y pasar al exilio. Un exilio exterior que en ninguna de las dos obras se concreta y que se ejecutan una vez establecido el enlace amoroso: Amalia y Eduardo en la obra de Mármol; Carolina y Juan en la obra de Acha.

El enlace de Carolina y Juan anticipa y propicia el desenlace trágico de *Una víctima de Rosas*, porque la invasión al espacio civilizatorio y refugio de Eduardo no puede más que provocar intentos de fuga pero también más muertes por la unión entre un representante de la sociedad civilizada (Carolina) y un representante de la sociedad barbarizada (Juan). Tanto en el final de la novela de Mármol como en el drama de Acha los cuerpos terminan siendo, primero, resujetados y luego eliminados por los representantes del poder rosista. Pero, tal reincorporación en el caso de Acha, culmina con la fragmentación del cuerpo de Enrique: se lo decapita y su cabeza se exhibe ante sus familiares y luego ante el pueblo que asoma sobre la ventana, como un acto aleccionador

que pone en evidencia la imposibilidad de circular de los cuerpos. Sólo su cabeza arrojada a la multitud³⁵, y por lo tanto la sangre, es aquello que se pondrá en circulación. Nuevamente la sangre tiñe las escenas, invade de rojo a los ambientes, los cuerpos, y deja en evidencia que lo único que corre y recorre el territorio del soberano es el fluido orgánico. Dice Luisa en la escena final ante el cuerpo tendido de Carlos y la cabeza decapitada de su hermano Enrique (1932: 629):

¡Enrique de mi amor!... ¡Carlos!... ¡murieron!
En carnívoras manos perecieron!
Y tú (*a Carolina*) llega á tu madre... mira... ¡mira!
Contempla a la infeliz... ya no respira!
Acercate a tocarla!... Deja el llanto...
Pida treguas al cielo tu quebranto.-
Y tú también; verdugo maldecido... (*a Juan*)
Qué de crimen y sangre estás nutrido.
Monstruo.
(...)
Hombre bárbaro, inhumano
¡Para esclavo nacido de un tirano!
Mira... contempla... gózate impasible!
Y nosotros, ¿qué haceis? Chusma ecsecrable
Venid... herid... sayones criminales:
Empapad otra vez vuestros puñales.-
Venid: no os detengáis... tomad mi vida...
Que también ódio os anida.

Luisa, como personaje embrague de la obra, sintetiza en su discurso las consecuencias trágicas que se provocaron en el orden familiar a partir del quiebre de la frontera que dividía la civilización de la barbarie dejando en evidencia la imposibilidad de una síntesis entre ellas. En la mirada final del texto asistimos a una justicia poética que castiga a Carolina por dejarse seducir por la barbarie y es en ella en donde se concentra el peso de la culpa de los crímenes sucedidos. Pero si en ella se concentra la culpa, el brazo armado que los ejecutó es el pueblo federal. En la referencia al pueblo

³⁵ “De la multitud procede Juan, un mazorquero, un miembro de la sociedad corrupta que Enrique rechaza y de la que se niega a participar, optando por exiliarse en el ámbito privado primero y por exiliarse después” (Rodríguez, 2005: 326).

como “chusma ecsecrable” podemos observar la mirada que la elite letrada, depositada en las palabras de Luisa, posee del pueblo rosista. Para autores como Acha, el pueblo no “compone mundo”, es una masa popular testigo silenciosa de los horrores que contra la civilización ideal se levantan. Por ello su pretendido ocultamiento en las escenas del texto y que sólo se hacen presentes hacia el final del drama como un componente más que posibilita el incremento de signos barbarizantes que permiten darle otra vuelta de tuerca a la tesis del texto de Acha. Porque con los cuerpos sin vida de Carlos y Enrique en esta escena final, el texto de Acha pone en evidencia que los resultados de los cruces fronterizos, -frontera que separa lo público de lo privado pero también una geografía conocida (Argentina) de otra por conocer (Uruguay)- son la muerte y desintegración de los representantes de la civilización. En este sentido, y con un claro pesimismo, la tesis del texto expone que ningún tipo de exilio es posible en la sociedad federal.

En disonancia con la tesis de Acha, el texto de Bartolomé Mitre, *Cuatro épocas* (1840), presenta la concreción del exilio político hacia la tierra uruguaya. Berenguer Carisomo (1947) sostiene que el drama de Mitre posee un indiscutible valor documental puesto que a partir de él se puede examinar todo el teatro de la época de Rosas. Afirma que su interés puede separarse en cuatro aspectos: político, romántico, estilístico y autobiográfico. En el aspecto político destaca la síntesis que el texto hace de la Historia patria (aproximadamente unos catorce años): guerra con el Brasil, revolución de Lavalle, y los años del gobierno rosista. En el aspecto romántico menciona los procedimientos empleados: mezcla de prosa y verso, escenas de terror y el tono declamatorio. En cuanto al aspecto estilístico, “la pieza es hartó endeble” (Carisomo, 1947: 295), y atribuye esto a la corta edad de Mitre al momento de escribir su drama. Por último, es el aspecto autobiográfico el cual le resulta más interesante a Carisomo, observa que el personaje principal, Eduardo, funciona como un alter ego de Mitre, y lo coloca como el portavoz de sus sueños e inquietudes³⁶. Coincidimos con Carisomo en destacar el logro por parte de Mitre de crear una especie de drama total que, mediante una concepción militar de la Historia, sintetiza los principales momentos políticos de la Argentina en lo que va de los años 20 a los 40, y es sobre los aspectos políticos y románticos por él señalados en los cuales nos interesa concentrarnos. Además, consideramos que el texto de Mitre concentra una poética de cruces fronterizos temporales y geográficos que permite posicionar al sujeto de la acción, Eduardo, como aquél en quien cada pasaje establece una

³⁶ Bartolomé Mitre se exilia en Montevideo a los diecisiete años junto con su familia. Allí conoce a una joven Delfina, de quien se enamora y con quien se casa. En Montevideo inicia su carrera militar y toma contacto con la elite de intelectuales argentinos exiliados en Montevideo. Entre 1838 y 1839 escribe para los periódicos *El iniciador* y *El Nacional*. En 1846, disgustado con la política de Fructuoso Rivera, se traslada a Bolivia, lugar en el cual prosigue con su actividad militar y literaria.

modificación que se inscribe en el plano subjetivo de este actante como así también en el plano narrativo de la obra. Cada desplazamiento territorial produce el avance de la historia como así también semantiza un ideal de victoria.

La obra se inicia con un viaje de Buenos Aires a Montevideo cuyo objeto es liberar a la Banda Oriental del dominio extranjero y es en una sucesión de partidas y retornos que el texto mitriano configura su ideología. En el inicio de la peregrinación se produce la consolidación de los ideales políticos de los jóvenes hijos de Mayo: es en el primero de estos viajes en el que se concreta un cambio en el plano de las ideas que hará posible, luego del retorno a la tierra originaria, la consolidación de las relaciones amorosas. Sin embargo, un nuevo viaje se hace necesario cuando Eduardo y Miguel toman conciencia del estado corrompido de la sociedad. El objeto de este nuevo viaje es liberar a la patria de la tiranía desde el exilio: en consonancia con el ideario político de la época, sólo será posible liberar a la patria desde el afuera. Tal objetivo sólo será alcanzado por medio del uso de tácticas militares que dejan en un segundo plano el componente amoroso. Este último componente sólo funciona por momentos como un obstáculo a los ideales de lucha de Eduardo y Mauricio, porque hacia el final de la obra Delfina –la novia de Eduardo–, en detrimento de sus propios deseos amorosos, se presenta como su ayudante. Por tanto, si en los dos primeros actos los conceptos de “amor y gloria”, “amor y patria” se presentan como irreconciliables, una vez alcanzada la primera victoria (la liberación de la Banda Oriental), esta amalgama podrá realizarse. Lo mismo ocurrirá en el “final feliz” con el último viaje que los conduce al exilio montevidiano. En la escena final, y con la idea de que en el exilio se puede continuar con la lucha, estos sujetos se autoproclaman como libertadores. Nuevo viaje, nueva aventura política, y un marcado sesgo positivo sobre las posibilidades que presentan una nueva geografía, dan fin al drama mitriano.

Esta visión positiva sobre el exilio, como una condición que posibilita la resistencia pero también el encuentro con otras afecciones que motorizan no sólo el devenir social sino también el individual, es retomada por Alejandro Magariños Cervantes. Abogado montevidiano y escritor que en 1878 fue nombrado rector de la Universidad de la República, estrena su drama *Amor y patria* el 3 de octubre de 1856 en el Teatro de la Victoria de Buenos Aires. En esta obra, los lexemas ya ampliamente transitados por los escritores románticos del período se encuentran expuestos en el mismo título y operan como una condensación semántica de los tópicos centrales de la pieza. Sin embargo, hay en ella un elemento superador con respecto a las textualidades precedentes: la conjunción “y” se anticipa la concreción de una síntesis posible entre estos dos elementos que las obras de Mitre o Acha sólo podían pensar a partir de la conjunción “o”. Sugieren, además, que en el exilio se puede alcanzar la síntesis de estos dos elementos.

Otro aspecto a señalar con respecto a la conjunción amor y patria es la que refiere a su momento de escritura: es posible hablar de síntesis de elementos ya desde un título de una obra porque las condiciones político culturales se hayan pacificadas. Pero si se vuelve sobre las contiendas políticas, es por un pretendido interés de reconocimiento e identificación entre obra y público. Porque y tal como lo señala Sarmiento (1857: VIII) en la crítica sobre esta obra:

Puede usarse con impunidad el lenguaje heroico, ostentando el sacrificio de las mas caras afecciones, ante un público compuesto de jóvenes que no hace dos años se batían en las calles de Buenos Aires, ante matronas que hacían salir sus hijos a la líneas, ante doncellas que no sonreían sino al que las traía el glorioso olor de la pólvora, en prueba de defender la libertad de su patria. Los epítetos de proscrito, emigrado, tiranos, suenan mal hoy en todas las escenas, menos en la patria de los tiranos vencidos, de los proscritos vueltos a su patria, de los esclavos que han roto briosamente sus cadenas. Por eso las alusiones políticas obtenían descargas de aplausos siempre, las protestas de morir o vencer, truenos y tormentas.

Este drama -que sucede en la Villa de San Gabriel, Brasil, en la zona fronteriza al Estado Oriental durante el primer tercio del siglo XIX, pone en escena a la frontera geográfica como el espacio en el cual se narran las acciones que se suceden entre proscritos y nativos, en cuyas disputas encontramos las claves ideológicas del texto. A diferencia de los dramas sobre la frontera que metaforizan los lugares de cruce, en este texto nos encontramos con un drama de frontera en el que se presenta el modo en el cual los actantes se desarrollan en dicho espacio. Si en los dramas sobre frontera se observan los recorridos, el modo de transitar por parte de los actantes; en los dramas de frontera hallamos un medio para analizar el modo de habitar la frontera, como así también, las tácticas que se entretajan para su permanencia, como “formas subrepticias que adquieren creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en los sucesivo dentro de las redes de vigilancia” (De Certeau, 1997: XLV).

Amor y patria articula su discurso en ese estar “entre” dos lugares y lo hará a partir de su personaje principal, Leonicio, un proscrito político que al igual que Adolfo, Julián y Augusto, persiguen la libertad de su patria. A través de estos exiliados políticos podemos observar cómo se ponen en juego las prácticas cotidianas y el uso operacional que estos personajes realizan con el fin de concretar su objeto: por un lado, la liberación de la patria; por otro, la concreción de la relación

amorosa entre Leonicio y Estela. En la figura de Leonicio, un proscripto que se enamora, Magariños Cervantes concentra los ideales necesarios para que un sujeto pueda alcanzar la victoria en los dos planos: el político y en el sentimental. Don Pedro va a describir a Leonicio del siguiente modo: “su belleza y ese mismo/ misterio que le rodea/ el fuego que centellea/ en su arrogante mirar;/ su aire varonil, su acento/ tan dulce y apasionado, sin duda le han fascinado (a Estela) y ciega le adora ya.” (Magariños Cervantes, 1877: 28-29) Sin embargo, son estas mismas características las que lo convertirán en un indeseable para la familia de Estela, que desea casarla con Alberto, un capitán de cazadores al servicio de Brasil. Leonicio, a diferencia de Alberto, es un potencial enemigo que se opone y obstaculiza los planes y estrategias de quienes detentan el poder en el ámbito familiar pero también en el político. Ante la mirada de doña Rosa, Leonicio ha traicionado la *xenia*, ha traicionado la hospitalidad³⁷: un acuerdo implícito que se produce entre el exiliado y aquél que abre las puertas de su hogar para darle un refugio. Ha usurpado aquello que no estaba destinado a pertenecerle sino que esto era brindado sólo para hacerlo sentir “como en casa” pero sabiendo a ciencia cierta que era simplemente un “como sí”. Dice Doña Rosa a su hermano Don Pedro (Magariños Cervantes, 1857: 30):

Como quieres que oculte mi quebranto
Si al que amparé en mi hogar, ingrato, aleve,
Á mi inocente hija audaz se atreve a seducir?
(...)
No aborrecer al hombre depravado
Que se empeña en robarme mi ventura?
Imposible! Mi labio te lo jura:
Yo sabré su insolencia castigar!
Tu si quieres recuerda los sagrados
Vínculos que nos unen, y no en vano
Cual ministro de Dios y como hermano
Mires la infamia en el paterno hogar.

A partir de esta traición que se inscribe en la sociabilidad del y en el exilio, otro oponente se suma a la lista de Leonicio. Porque, si en la aventura política que Leonicio emprende en esta nueva

³⁷ “Llamo hospitalidad a la capacidad que poseen algunos seres humanos de ofrecer una morada a los que no la tienen o se ven provisoriamente privados de ella” (Kristeva, 1998: 79).

geografía el principal oponente es la sociedad tiranizada y vendida al extranjero, en la aventura romántica, su principal oponente es Doña Rosa quien pretende dominar a su hija (“eres su madre, no su tirana”, le recuerda Don Pedro) y hacerle cumplir su promesa ante su padre de casarse con Alberto. Pero ante este oponente, Don Pedro se constituye en su primer ayudante puesto que ve en Leonicio las posibilidades de surgimiento de una nueva generación de ideales. En cambio, como oponente tanto en el plano político como amoroso se encuentra Alberto, pero ante él y ante cada estrategia implementada, Leonicio junto a sus amigos proscritos, implementa nuevas tácticas que le permitan reposicionarse en el entramado de disputas. En la obra de Magariños Cervantes como en la de Mitre, observamos que tanto los componentes melodramáticos como los políticos están al servicio de un modo particular de hilvanar los sucesos históricos a fin de presentarlos como verdaderos en función de la idea de que el objeto amoroso sólo podrá ser alcanzado una vez concretada la liberación de la patria.

Pero si lo amoroso se suspende, esto no responde a que Leonicio haya optado por continuar con su deber patrio y relegado su pasión sino a que su amada, mediante las estrategias de Alberto, ha devenido en traidora. Al igual que la amada de Carlos en *El poeta*, Estela decide casarse con Alberto para liberar a su verdadero amor de la prisión, promesa que Alberto no cumple y la liberación del proscrito sólo es alcanzada mediante la ayuda de Don Pedro. Dice Leonicio (Magariños Cervantes, 1857: 49):

Amar a una mujer, sentir por ella
Cuanto pueda sentir un pecho humano
De pasión y delirio, consagrarle
Su esperanza, su vida, su lozano
Porvenir, las brillantes ilusiones
que el corazón aún virgen atesora,
Vivir solo por ella y para ella,
Su imagen recordar a toda hora,
Forjarse un paraíso de la tierra
Y desear un trono, solamente
para sentarla en él y arrodillado
dó pusiese los pies poner la frente!
Ah! Tal era el amor con que yo amaba
Á esa mujer aleve que perjura,
Por un necio deber así traidora

Me roba para siempre mi ventura!...
Desearía tener fuerza bastante
Para arrancarme el corazón del pecho
Que la ama todavía; y maldiciéndola
Tirárselo á los pies pedazos hecho!

Es interesante que en la obra, cada obstáculo que se presenta en el plano amoroso, hace que la Historia se viva como un padecimiento, se cuestione el ideal patrio y se postule: “Cómo me cuesta la patria!” Pero si la patria cuesta, si la patria pesa, es necesario resolver esa pesadez para que la Historia y la historia avancen hacia la victoria. Por ello, y a partir de la explicación de Don Alberto -el personaje depositario de la ideología del texto de Magariños Cervantes y quien permite disolver los obstáculos para alcanzar la concreción del éxito amoroso y político- la imagen de traidora de Estela cae. Una vez caída, una vez reconciliados estos amantes, y nuevamente impulsado como héroe romántico, Leonicio se lanza a combatir contra el yugo de la tiranía extranjera y vence. En este sentido, la tesis del texto se expone como una serie de victorias, de aventuras positivas, por parte de quienes fueron arrojados al otro lado de la tierra uruguaya y así también expresa la productividad de las zonas fronterizas a las que Magariños Cervantes propone como un lugar desde el cual el seguir pensando, soñando, y en este caso construyendo una nueva nación luego de la derrota de la tiranía.

A partir de estas obras observamos que tanto Mitre, Acha como Magariños Cervantes comparten una preocupación estética por la representación de la condición de los exiliados como así también de las diferentes formas de exilio, permitiendo de esta manera no sólo ficcionalizar una condición propia de este momento histórico sino también postular un archivo de imágenes de cruces por las fronteras geográficas que estos cuerpos ficcionales (y en algunos casos reales) experimentaron. Así también es interesante observar que en los escritores argentinos y los uruguayos del período romántico comparte una misma estructura de sentimiento que se manifiesta en sus dramas con relativas diferencias en cuanto al optimismo o negatividad que las experiencias de exilio manifiestan.

2.4 El regreso a la patria: *Rosas y Urquiza en Palermo*

En 1852 Pedro Echague escribe *Rosas y Urquiza en Palermo*, obra que no llegó a ser representada en el momento de su escritura y que luego fue corregida y refundida en drama en 1860 con el título de *Rosas*. Esta última fue estrenada el 25 de mayo del mismo año en el Teatro de la Victoria de Buenos Aires. Organizada en tres partes, la primera se sucede durante los tres últimos días antes de la batalla de Caseros; la segunda, poco después de la derrota de Rosas; y por último, la tercera, en el momento en que culmina su vida pública. Tres instantáneas que logran condensar un momento histórico determinado, a la vez que escenifican, por un lado, el regreso a la patria una vez derrocado el Gobierno de Rosas en manos de Urquiza; y por otro, la visión de aquellos que permanecieron en el país durante la tiranía. Esta relación entre el adentro y el afuera va a organizar el sistema de personajes del siguiente modo: los personajes femeninos son los que permanecen, son los sujetos inmóviles del texto mientras que los personajes masculinos son aquellos que traspasaron la frontera, pasaron al exilio político y luego regresaron a la patria, es decir, los sujetos móviles de la acción, los atravesados. Estos sujetos móviles pueden observar los cambios producidos a nivel social y son los portadores de los nuevos discursos que separan la “patria de la tiranía” de la “patria libre” (la patria de la no patria).

Tanto Eduardo como Enrique, pueden medir qué consecuencias trae al país haber vivido bajo la tiranía y describir en sus discursos, al igual que Urquiza, las formas barbarizantes del gobierno caído. Y si en el plano político Eduardo y Enrique son los “nuevos sujetos” que conformarán la “nueva nación”, en el plano amoroso logran reencontrarse con sus amores pasados y pueden concretar sus uniones. De esta manera, si en el plano político y social, a través de la victoria de Urquiza se establece un corte en la coyuntura histórica, en el plano amoroso se produce una continuación de las relaciones, todo ello en aras de promover un ideal de fusión que se concentra en la mirada final del texto de Echague. Dice Urquiza (Echague, 1925: 476-477):

Otra cosa, otra quisiera
que la patria ansiosa espera
y hará el bien de la Nación
¡la fusión!/
Los políticos colores entren por fin a ser uno
que hoy un principio oportuno está brindando la paz.

Mediante procedimientos iluministas, Echague logra poner en escena la figura del héroe (Urquiza) y del villano (Rosas) estableciendo así una textualización de dos formas diferentes, opuestas, de modos de gobernar. Raúl Castagnino ha señalado que el texto de Echague es el primero en representar a Rosas y realiza una crítica sobre la poca fidelidad del autor hacia esta figura: “no había mejor camino para afejar la figura del brigadier que presentarlo como una sátira celoso de Justina, a quien tiene secuestrada bajo la vigilancia de la alcahueta criolla Josefa, despreciativo de Inés, que ya ha descendido en el interés de su apetito” (Castagnino, 1947: 289). Asimismo, incluye en su artículo sobre el teatro de Pedro Echague, la crítica que la Sociedad Restauradora realizó sobre el estreno de la pieza:

El Rosas, pues, de Pedro Echague resulta históricamente falso y convencional; no es en rigor, una figura, sino una hechura, un figurón; lo es sólo el nombre, sin un dato humano, ni histórico que no los verifique como tal; eligió el autor para menguarlo dos defectos extraños y absurdos en aquel complejo temperamento; de ahí dinamita, en consecuencia, el tono alambicado y sonoro del drama, que sustituyeron retórica su falta de envergadura, de ahí sus rasgos de mal romanticismo “naturalista”, como las dos cabezas de los degollados que el propio Rosas arroja sobre sus manos; otro error grave cuando sabemos que éste era hartito ducho para hacer derivar siempre sus crueldades hacia órdenes complacientes.

Más allá de la fidelidad o no que esta ficción posea respecto de la realidad, lo importante es que en el texto de Echague, se delinea y representa la figura del poder a partir de una construcción que radica en poner en escena lo bárbaro, lo despótico del gobierno rosista pero también al propio Rosas, exhibiendo el carácter monstruoso tanto de su vida pública como de su vida privada, en un gesto semejante al de Fajardo con su *Camila O’Gorman*. En el caso de la obra de Echague, esta imagen privada y pública de Rosas se concentra en su relación con Inés y en las escenas en las que él dialoga con las cabezas cercenadas por el Verdugo que la crítica de la Sociedad Restauradora señalaba. Tanto una como otra representación apelan al carácter monstruoso de su figura y sus acciones, siempre con un fin aleccionador y con un intento de corrección -a partir de la escritura dramática- de aquello que se percibe como monstruoso: “Monstruo es -y ha sido- el resultado de una fuerza que se impone sobre la Naturaleza, fruto de un desvío de la perfección; curso que se desmadra. (...) Lo monstruoso deberá ser ilustrado para ser corregido, se disciplinará su discurso

aplicando otra fuerza, la fuerza positiva de la Razón” (Ferro, 2008: 60). Sin embargo, lo monstruoso no es sólo asociado a las malformaciones congénitas sino también a los intolerantes y los tiranos que son “seres monstruosos de segunda, son una transgresión a lo bello, la incorporación del desorden, la misma anarquía” (Ferro, 2008: 62). Mientras que Rosas opera en el plano de las relaciones amorosas por la fuerza, la desmesura, la sin razón, dice el personaje de Rosas: “con el amor me chanco,/ y en vez de esclavo, me veo/ de continuo su señor” (Echague, 1925:421), en contraposición a esta forma de obtener el objeto deseado, se despliega en la obra el discurso de la razón en manos de Justina, una cautiva de Rosas y esposa del Coronel Eduardo de Beltrán, discurso que contrasta con las acciones de Inés, cuyo amor a Rosas tendrá una carga altamente pasional que la lleva a su muerte. Mientras que Inés es seducida por Rosas, Justina es la representación de un cuerpo que resiste ante la conquista que el Restaurador desea ejercer. Si Inés representa el uso por parte de la barbarie, Justina representa el cuerpo que resiste a su embate. Un cuerpo “usado” en contraposición a un cuerpo que no permite su uso barbarizante, y es en esa resistencia que se sublima el lugar de mujer ideal que la mirada de la civilización construye. Pero a pesar de que Rosas no entiende de negativas, la actitud racional de Justina resiste los embates del Brigadier que pugna por saciar su deseo imperioso. La urgencia de su pasión reclama una concreción; y si eso no se consigue, el resultado continúa siendo la muerte. Dice Rosas (Echague, 1925: 411):

Y en fin, lo dicho, no hay más;
Vuestro argüir es inoportuno;
Quiero obediencia y ninguno
Tanto reprocha jamás.
Lo que en mí entiendo virtud
En los otros llamo audacia;
Y entended que os hago gracia
Mostrando solo actitud.
Bastantes desaires ya
Sufrió mi ardiente pasión,
Y hoy habrá satisfacción
U otra tumba más habrá.

Para Rosas, el tiempo es un presente, es sólo un hoy que se acaba y, por lo tanto, sus estrategias responden a la urgencia. Parecería que no hay un ideal de trascendencia, no hay un futuro (al menos

eso pretende la oposición) y es por eso que el tiempo y el deseo tiene la medida de lo que se acaba. En oposición a esta visión apocalíptica de la temporalidad en relación con sus pasiones, Justina apela a la imagen y al tiempo futuro. Si su presente es de agonía, ella continúa esperando a su esposo y es esa idea de resistencia y trascendencia la que la convierte en uno de los personajes positivos de la obra. El amor en ella es compromiso, fidelidad y lealtad que no puede ser corrompido por un presente funesto. Ante el calvario de su cautiverio, ella -como modo que le permite sobrellevar su presente de horror- antepone la imagen de un futuro ideal: el regreso del exilio por parte de Eduardo y con ese regreso la concreción de una patria libre. Así, la oposición que se establece entre Rosas y Justina se basa en dos concepciones diferentes de las relaciones amorosas; mientras que Rosas se asocia con el deseo, Justina se asocia con el amor.

En relación con esta diferenciación entre deseo y amor, Zygmunt Bauman (2003) sostiene que el deseo es el anhelo por consumir, digerir, absorber, devorar, aniquilar. Para el deseo no existe más que la sola presencia de la alteridad a la cual se la pretende con el fin de, una vez concretado el deseo, quitarle su poder. Pero una vez que consume, lo que queda es un desecho, y ese desecho, ese resto ocasiona rechazo, se lo repele (Inés, ante la mirada de Rosas es el objeto nuevo a poseer, que se contrapone al resto que hoy representa Inés). En cambio, el amor es el anhelo de querer y preservar el objeto querido, es un impulso centrífugo, a diferencia del deseo que es un impulso centrípeto. El amor impulsa a una expansión hacia afuera, hacia el más allá, tiende a ampliar su mundo, mientras que el deseo tiende a recortarlo. “El amor es la supervivencia del yo a través de la alteridad del yo. Y por eso, el amor implica el impulso de proteger, de nutrir, de dar refugio” (Bauman, 2003: 25). El deseo supone la aniquilación de su objeto y en contraposición, el amor crece con sus adquisiciones y se satisface con su durabilidad. El amor espera, el deseo evita la espera. En síntesis, dos lógicas opuestas que el texto de Echague toma con el fin de sostener una lógica oposicional entre buenos y malos, entre personajes positivos y negativos. Procedimiento semejante al de Fajardo en *Camila O’Gorman* pero que relega utilizar la metáfora oriental para la representación de Rosas.

Sin embargo, es interesante que tanto Echague como Fajardo coinciden en representar a la figura del poder como “El sujeto inmóvil” por antonomasia. En detrimento de los personajes masculinos opositores que tienden a generar y alcanzar desplazamientos geográficos y culturales por fuera de los demonios de su poder, Rosas se presenta sujetado a su microgeografía. En *Rosas y Urquiza en Palermo*, como en la obra de Fajardo, el lugar en donde se lo presenta a Rosas es en Palermo, su gabinete, su fuerte. Se apela a Palermo como el lugar donde sucede “la fiesta del monstruo” desde donde se digitan los destinos individuales y colectivos. Como en Fajardo, en

Echague Rosas es a Palermo, lo que Palermo a Rosas: la ubicuidad y la concentración del foco de barbarización. ¿Y por qué?

Luego de la muerte de Encarnación Ezcurra, y una vez terminada su casa de Palermo, Rosas se instala allí y su aparición pública va a ser mínima. El luto por la muerte de su esposa funcionó como una estrategia política más que alimentó un sinfín de especulaciones por parte de sus opositores con respecto a su estado anímico pero generó pena entre sus seguidores, “precisamente eso era lo que había buscado, la conmiseración y el acompañamiento en su infinita pena. Ese no hacerse ver era la forma en que el restaurador mantenía y agrandaba su poder” (Amante: 2010: 107), a la vez que generaba una imagen pública aun más dominante. Porque cuanto más distanciado se encuentre un príncipe, tanto más grande será el respeto que su pueblo le muestre (Elias, 1996: 160). Pero si este reclutamiento de Rosas en Palermo reaviva el respeto de sus seguidores, ese mismo reclutamiento es leído por sus opositores como un signo de un poder que, desde sus murallas, pretende barbarizar todo y a todos los que lo atraviesan. Además, Rosas representado desde sus murallas como un sujeto inmóvil sugiere la imagen de un auténtico panóptico.

Ante la imagen inmóvil y panóptica de Rosas, Urquiza junto con sus aliados se presenta como el sujeto que atraviesa fronteras y que en su último pasaje obtiene el triunfo de la batalla. Con la vuelta del exilio y la derrota del brigadier, estos sujetos no sólo pasan a ser héroes sino que también la patria se libera. Pero el ejercicio del poder de Rosas ha dejado sus crímenes y mediante la singularización de la muerte de Inés se refuerza el carácter aleccionador del texto, es decir, la idea de que la unión entre la civilización y la barbarie no es posible. Esta idea funciona en el plano amatorio -como lo vimos precedentemente- y en el político, en este último caso, como una metáfora de la oposición entre dos formas de gobernar disímiles: la de Rosas y la de Urquiza. Todo lo que en Rosas es destrucción, en Urquiza es compensación y redención. Hacia el final del texto, Urquiza compensa económicamente a los familiares de Inés, a sus hijos y a su madre, pero también al padre (Echague, 1925: 465):

De aquel mozo
Que el tirano hizo morir
Cuando cobarde y miedoso,
De la Inés á par, furioso
Ordenó el sepulcro abrir.

Si con Rosas la Argentina experimenta un proceso de imposición de fronteras, de fragmentación de los cuerpos y de despotismo, Urquiza representa el comienzo de una nueva era que promulga por un ideal de integración y pacificación. En la mirada final de *Rosas y Urquiza en Palermo* observamos cómo las diferentes formas en que los emigrados imaginan y concretan la vuelta a la patria “expresan, todas ellas, la necesidad de intentar unir dos elementos claves de la vida social que compartían antes de la partida: la acción y el discurso” (Iglesia: 1999: 221). Así lo dice Urquiza (Echague, 1925: 476):

Otra cosa me placiera
Mas que ese inmenso tributo
De bendición que hoy disfruto:
Otra cosa, otra cosa quisiera
Que la patria ansiosa espera
Y hará el fin de la nación
¡la fusión!
Cuando el estandarte alcé
De la causa más sagrada
Que hubo el mundo, y humillada
Del tirano estaba al pié;
Sobre mi espada juré
Que al triunfar quería en acción
¡la fusión!
Y hoy que mi causa ha triunfado,
Y es de la Nación el voto,
Y los resortes se han roto
Que el despotismo había creado;
Mi gloria se habría colmado
Si viera por conclusión
¡la fusión!
(...)
Ese es porteños mi lema,
Y el principio con que tema
La Nación, y le precisa.

Así, mediante una justicia poética que castiga a los villanos y premia a los buenos, la obra se clausura. Con la caída de Rosas se produce la vuelta a la patria de los emigrados, pero si los exiliados vuelven y en ese pasaje establecen su último desplazamiento, habrá en la Historia un cuerpo más que la traspase: Rosas. La victoria de Urquiza expulsa a Rosas de la patria, y como antes lo hicieran sus opositores, ahora él es el exiliado de la nueva Nación.

Si los personajes retornan, los escritores regresan³⁸, Rosas se exilia en Londres y nunca más volverá a pisar la territorialidad que él mismo construyó durante su régimen. La frontera que lo separa de la Argentina no evidenciará porosidad alguna para él, desterrado y juzgado³⁹ por delitos de lesa-patria, el Restaurador de las leyes morirá en el extranjero, en Europa.

³⁸ Un escritor que no retornará luego de la batalla de Caseros es Alberdi. Las contiendas que establece con Sarmiento lo mantendrán alejado de su país. Fallece en París el 19 de junio de 1884 en una clínica en donde solo la miseria y la locura lo acompañan.

³⁹ “El Senado y Cámara de Representantes, reunidos en Asamblea General, han sancionado con valor y fuerza de ley, lo siguiente:

Art. 1º- Se declara a Juan Manuel de Rosas reo de lesa-patria por la tiranía sangrienta que ejerció sobre el pueblo durante el período de su dictadura, violando hasta las leyes de la naturaleza, y por haber hecho traición en muchos casos a la independencia de su patria y sacrificado a su ambición, su libertad y su gloria: rectificándose por esta declaración las disposiciones vigentes.

2º- Se declara igualmente que compete a los Tribunales ordinarios, el conocimiento de los crímenes cometidos por el tirano Juan Manuel de Rosas abusando de la fuerza que investía.

El juicio y la sentencia pronunciados contra Rosas, como tirano, como dilapidador de la fortuna pública, y como traidor a la patria, están consignados en la ley de 28 de julio de 1857.” Citado por Emilio Ravignani en *Rosas. Interpretación real y moderna*, Buenos Aires: Pleamar, 1970. Pp. 64-65.

3 Entre extranjeros y nativos

3.1 *El entierro de Urquiza y Juan de Borgoña o sea, un traidor a la patria: los extranjeros y la lucha por la soberanía del espacio*

Un año antes de la escritura de *Rosas y Urquiza en Palermo* y de la batalla de Caseros, encontramos un texto que ficcionaliza de manera positiva su poderío a la vez que diseña una hipotética victoria futura frente a las tropas de Urquiza. El texto de Pedro Lacassa, escrito y estrenado en 1851⁴⁰ en el Teatro de la Victoria de Buenos Aires bajo la dirección de Fernando Quijano, junto con el de Alberto Larroque, *Juan de Borgoña, o sea, un traidor a la patria* (1845)⁴¹, son unos de los pocos que fueron escritos en Buenos Aires por autores a favor de Rosas. Si hasta el momento hemos abordado las textualidades antirrositas o aquellas que discuten con las formas bárbaras de dominación, en este capítulo nos preocuparemos por analizar el teatro rosista en Buenos Aires. Para ello, nos interesa dar cuenta de la actividad teatral de esta época - de manera general y sucinta-, de los teatros y el público, como así también de las preferencias estéticas teatrales durante los años del rosismo, elementos claves que permiten comprender el horizonte de expectativas de las obras de Lacassa y Larroque.

Raúl Castagnino (1959), es su estudio sobre el teatro de la época de Rosas afirma que la cartelera porteña durante el rosismo es una de las más heterogéneas de la historia teatral argentina. La gran mayoría de obras que se presentaron durante el periodo que abarca las dos gobernaciones

⁴⁰ El manuscrito original se halla en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. A través de una copia mecanografiada, pudimos realizar el presente análisis. En esta copia figura el elenco que participó del estreno de esta pieza, el 18 de agosto de 1851. Éste estaba integrado por:

Jefe de las fuerzas federales.....	Eulogio Zemborain
Oficial federal.....	Wenseslao García
Loco traidor Urquiza.....	Benito Giménez
Dulcamara o Ponsombo.....	Santiago González
Un ex jesuita.....	Telémaco González
Salvaje.. Pablo López (a) Mascarilla... ..	Modesto Vázquez
Ministro de Gobierno de Montevideo.....	Francisco Boero
Ayudante de Urquiza.....	Manuel Castillo
Asistente de Dulcamara.....	Vicente Molina
Esposa del asistente.....	Mercedes Gana
Un bombero del ejército federal.....	Bernardino Hernández
Ministro brasilero.....	Fernando Quijano

⁴¹ En el apéndice de la presente tesis de adjuntan los manuscritos, que aún no han sido publicados, de las obras de Alberto Larroque y Pedro Lacassa. Si bien, en el manuscrito de *Juan de Borgoña...* falta el acto tercero, esta falta no impide el entendimiento general de la obra como así tampoco su análisis.

rosistas pertenecen a autores extranjeros, con una principal inclinación a la dramática española y francesa. Si bien se encuentran obras italianas, alemanas e inglesas, éstas representan versiones de segunda mano. Hacia 1838, y a raíz de los conflictos suscitados entre la Confederación y Francia, la presencia de representaciones dramáticas francesas comienzan a decrecer y se produce, hacia 1840, una marcada preferencia por el teatro español con obras de Ventura de la Vega y Bretón de los Herreros, entre otros. Con respecto a los espacios teatrales, hacia fines de 1829 Buenos Aires contaba con dos teatros: El Coliseo y El Parque Argentino. En 1838 se inaugura el Teatro de la Victoria y en 1844 el Teatro del Buen Orden. Fue el Teatro de la Victoria el que se convirtió en un punto de reunión social, pero no de toda la sociedad porteña, sino de la sociedad federal. A él acudía Manuela Rosas, las distinguidas damas de la sociedad federal, pero entre ellas también se contaba con la asistencia de las masas populares fieles al Restaurador⁴². Castagnino (1959: 54) afirma que en el período comprendido entre 1830 y 1852, el arte dramático sufre un aplebeyamiento que abarca tanto al público como a los espectáculos teatrales, “aspecto que conduce a un lamentable estado de situación”. Más que un lamentable estado de situación, consideramos que aquello que se produce es un cambio en la estructura de sentimiento con respecto a la actividad teatral anterior. Porque si el teatro neoclásico precedente marca un gusto y distingue a una elite aristocrática, el teatro posterior que tiene lugar en Buenos Aires, se inclina por un gusto que represente a las clases populares. Con la llegada de Rosas al poder, el pueblo, ciudadanos y campesinos, encuentran un representante y un pacificador, que logra unificar aquello que en años anteriores era disgregación y fractura. Por tal motivo, no es casual que durante este periodo se produzca el auge de los circos, las pantomimas, los sainetes, las comedias de magia y posteriormente los dramas románticos, que en suma, “van marcando el predominio de las muchedumbres anónimas, las cuales más que selección y cultura, son pasión e instinto” (Castagnino, 1959: 56).

⁴² En la época de Rosas no es posible establecer una diferenciación espacial en la sala de teatro que se ajuste a la distinción de clase económica. La platea y la cazuela del teatro era ocupada tanto por la aristocracia federal, como por marineros, comerciantes, entre otros.

Las obras de Lacassa⁴³ y Larroque⁴⁴ se presentan como documentos que poseen el valor de rescatar un ideario poco conocido, el rosista, cuyo objeto es confirmar la legalidad de un discurso, reasegurando el pensamiento dominante y los valores de las masas populares. De ahí la importancia de estudiar en profundidad estos textos que rompen con la lógica del sistema literario antirrosista y diseñan una oposición entre dos sujetos sociales bien definidos que no se corresponde con la lógica que opone civilización y barbarie. Por un lado, presentan un sujeto y un ideario vinculado a lo nacional y a la perspectiva soberana del poder en la cual el rosismo encuentra su origen y fundamento; por otro lado, nos encontramos con la figura del “extranjero antiamericano”, que en el caso de Lacasa, es ridiculizado y por medio de esta representación “discute con” y “deconstruye” a los intelectuales antirrosistas. Además, a través de la figura del extranjero pero también desde la representación de los traidores al régimen rosista, los textos reproducen y lexicalizan al enemigo público construido en este momento histórico argentino. Si el gobierno de Rosas construyó la imagen del enemigo a través de la “simplificación”, “individualización”, “identificación”, ideas que se concentraron en la imagen simbólica del “unitario”, a la vez, reveló un mecanismo sistemático para su reconocimiento: vistió a los cuerpos “de federales” para que el amigo sea visibilizado y el enemigo eliminado⁴⁵. Todos los opositores al régimen eran designados con el calificativo de unitario, independientemente de que lo fuera o no. Era necesario sintetizar en

⁴³ El coronel Pedro Lacassa, ex secretario de Lavalle, fue favorecido por la amnistía de Rosas y desde ese momento se convierte en uno de sus más fieles admiradores. Afirmo Castagnino (1959: 478) que “hay en su empresa tantos deseos de exteriorizar su adhesión que apela a todos los recursos imaginables para llamar la atención. Organiza funciones populares- federales; embandera el frente del edificio con profusión, lanza bombas y cohetes durante el día y la noche de función; solicita para que toquen en la puerta del teatro, bandas de los regimientos militares.”

⁴⁴ Alberto Larroque, doctor en leyes y especializado en lenguas clásica, nació en Francia y llegó a Buenos Aires en 1841. Fue docente del Colegio Republicano y director del Liceo del Plata. Se relacionó con Eusebio Medrano, censor teatral, y comenzó a partir de ese momento a realizar traducciones y adaptaciones de obras extranjeras y poco tiempo después escribió sus propias obras dramáticas. Luego de la batalla de Caseros, Urquiza lo traslada a la rectoría del Colegio Nacional del Uruguay. Años más tarde, formó parte del cuerpo directivo del Consejo Nacional de Educación. Raúl Castagnino (1959) señala que en la vejez, “como si quisiera borrar los rastros de su actuación federal”, Larroque quemó los manuscritos de sus obras literarias. Pero entonces, ¿cómo se conserva este manuscrito? Castagnino señala que los libretos proceden de los archivos de los teatros, y que estos son copias realizadas para actores y consuetas razón por la cual pudieron preservarse.

⁴⁵ En el capítulo IV de *Facundo*, Sarmiento realiza una singular descripción acerca de la vestimenta de los federales, acentuando así el carácter prisionero que estos cuerpos tienen en manos del Restaurador. La cinta colorada que usan los federales no es vista por Sarmiento como una “opción” a la federación sino como una imposición que se realiza sobre los cuerpos, sujetándolos de esa manera a la clase dominante: La falta de este distintivo en la vestimenta es motivo suficiente como para creer que ese sujeto es distinto, que se vuelva un “otro” con una peligrosidad en potencia. A causa de ese no reconocimiento del otro que se antepone, ese otro debe ser reterritorializado a los confines de la federación y el mejor mecanismo para ello será impregnar en su cuerpo el color granate de manera brutal y salvaje. Tal como lo dice Sarmiento: “¡Marcar el ganado!”

un solo elemento la caracterización de un enemigo público común⁴⁶ a fin de controlar los desbordes, incluso en el terreno discursivo. Retomando las figuras clásicas de la historia, si el discurso rosista optó por seguir el modelo del cincinato para asociarlo a la figura de poder, este mismo discurso apeló, siguiendo modelos ciceronianos o salustinianos, a la imagen clásica del conspirador aristocrático antirrepublicano, siendo la figura de Catilina el arquetipo. Afirma Myers (2010: 55) que:

Al salvaje unitario de la propaganda rosista le serían atribuidos eventualmente tres rasgos definitorios. Como primer atributo, se subrayaría su carácter elitista en el seno de una sociedad plebeya. En clave catilinaria, se discerniría en los unitarios una marcada tendencia aristocratizante –es decir, antipopular– rasgos que en una democracia hacía de ellos los enemigos por definición del orden vigente; un grado elevado de ilustración y cultura en una población donde por lo menos el 70% era analfabeto y un cosmopolitismo también distintivo en la Argentina criolla, que una vez parecería conducir a una alianza traicionera con las potencias extranjeras, y otras, delatar un origen extranjero igualmente digno de condena. Todos estos rasgos elitistas apuntaban a enfatizar la condición determinante del unitario, que era la de ser portador de la otredad, de aquello que no era republicano y que no era argentino. (...) En segundo lugar, la prensa rosista le atribuía a esta figura del unitario una propensión innata a la rebelión. Empleando con desmesura profusión la retórica catilinaria, los publicistas del régimen subrayaron características “psicológicas” de los unitarios que eran consideradas incompatibles con la existencia de un orden estable. (...) El tercer atributo unitario desarrollado por los periodistas del rosismo fue el de alienados radicales, outsiders en un sentido absoluto: desde la perspectiva de la psicología, ellos eran seres irracionales; desde la moral perversos, perversos; y desde aquella de la religión, herejes. El discurso del régimen los caracterizaría como una casta de manfredos, de personajes demoníacos en un sentido byroniano, colaborando en el diseño de esta imagen las referencias a su demencia, a su ferocidad diabólica y a sus coléricas furias.

⁴⁶ Afirma Scavino (1993: 20): “El propósito militar de Rosas era desarmar al enemigo, pero el objetivo político será armar y entrenar a los aliados. Gobernar no será tanto planificar una estrategia armada contra una población, como extender la maquinaria de una táctica militar sobre la sociedad”.

Esta extensa cita de Myers permite sintetizar los tres rasgos distintivos que refieren a los enemigos del régimen rosista: cosmopolitismo, rebelión, conspiración y locura. Ahora bien, el resultado de las acciones conspirativas de estos enemigos públicos era la traición; por ello, la imagen de los “traidores unitarios”, enemigos de la Independencia y vendidos a las potencias extranjeras era moneda frecuente en la época. Pero esta imagen, alcanza una relevancia capital en dos momentos históricos concretos: el periodo de la alianza, que se inició en 1839, entre los emigrados políticos opuestos a Rosas (fueran unitarios o no) y las potencias europeas (Lavalle y Rivera pasan a personificar la traición de los unitarios); la alianza entre Brasil, Uruguay y Entre Ríos, que se produce hacia mayo de 1851 y se extiende hasta la caída de Rosas (Urquiza pasa a ser el símbolo máximo de la traición, y denominado “el loco traidor salvaje unitario Urquiza”). Como vemos, el discurso rosista logró construir una imagen pero también una retórica anti-unitaria que permitió justificar la existencia del régimen y que operó a través de la construcción de un referente negativo que posibilitó, por oposición⁴⁷, definir y fortalecer un sentimiento de identidad colectiva.

Este sentimiento de identidad colectiva se expresa en el texto de Lacassa por medio del discurso de Chepa, personaje embrague del texto de Lacassa, en el que se condensan los mecanismos de legalidad del aparato estatal rosista. Dice Chepa: “Yo soy la federala de Gauleguaychú, a la que nunca pudieron domesticar los salvajes, asquerosos, inmundos unitarios, ni estos Condes y Marqueses que ustedes ven aquí ahora tan mansos y arrepentidos” (Lacassa, 1851). Y más adelante agrega, ante el pedido de Roque que le pide que se vaya y se calle, ya que ella no entiende de política, este personaje femenino responde (Lacassa, 1851):

Sí iré, pero no esperes a que calle: esto es una picardía, una infamia, una traición inaudita que no tiene igual y que no puede dar otro resultado, que el triunfo de los verdaderos federales dirigidos por el magnánimo general Rosas y el escarmiento de toda esa turba de traidores, que vendidos al extranjero llevan en su frente la marca del delito.

En estas líneas podemos observar el papel representado por la imagen simbólica del enemigo que refuerza por la negativa la identidad mayoritaria; además, se enlaza, por contraste, con la definición cotidiana de “patriota” (o de “federal”, dos términos considerados equivalentes en este momento).

⁴⁷ José Carlos Chiaramonte (1997: 73), aludiendo a la construcción de identidades “en negativo” en el Río de la Plata colonial, ha señalado que “toda identidad remite a una oposición, faz inseparable del proceso de su construcción.”

Así, la pertenencia al colectivo ideal de referencia se demuestra, por un lado, en el aspecto sintáctico del texto, a través de un mecanismo negativo: el patriota (o el federal) debía mostrar *no ser* unitario. Por otro lado, en el aspecto semántico, *El entierro de Urquiza* reafirma el “imaginario oposicional” en el que el orden rosista se enfrenta al salvajismo y a la anarquía unitaria y contraponen la religiosidad a la impiedad, la virtud a la inmoralidad y el patriotismo a la traición. En definitiva, la patria a la “antipatria”.

Así también, entre esta oposición de lo nacional (de la patria) y lo extranjero (la antipatria), se erige una representación de la territorialidad, de un espacio soberano en el que el traidor, el loco Urquiza, una vez perdido el combate, es fusilado y los extranjeros, en este caso los representantes del ejército brasileiro, son sometidos a la servidumbre: ante el triunfo federal, Chepa reclama para sí el cuerpo del Ministro brasileiro “para enseñarle a labar la ropa de los Federales” (Lacassa, 1851). Este último trato dado al extranjero se encuentra presente en la tradición de la gauchesca primitiva, y tal como lo ha señalado la crítica académica (Rodríguez, 2005), *El entierro de Urquiza* retoma y continúa la tradición dramática del ciclo de la gauchesca primitiva que se inicia con *El amor de la estanciera* y culmina en 1826 con *Las bodas de Chivico y Pancha* de autor anónimo, representada en el Coliseo Provisional. A diferencia de los textos antirosistas que van a apelar a la representación del gaucho mediante la metáfora oriental (recordemos que Fajardo representa un Rosas que tiene un harem, es un sultán que toma mate y viste las vestimentas típicas del gaucho), los textos rosistas no utilizan la metáfora, habilitando así y garantizando un referente claro para el espectador. Además, si los intelectuales de la Generación del 37 representan al gaucho mediante la negatividad, como así también al caudillaje; en contraposición a esta imagen negativa se erige en el discurso rosista una imagen positiva pero no por ello idealizada del gaucho. Es interesante ver que son estos aspectos positivos aquellos que el romanticismo teatral de la segunda fase amplifica y que la gauchesca teatral consolida.

Otro aspecto importante que revela en el plano léxico la individuación de los sujetos y su delimitación, es el que refiere a los tres usos diferentes de la lengua presentes en el texto: la lengua oficial, la lengua criolla y la lengua extranjera. Si la lengua oficial reproduce los aspectos políticos de los dos bandos y la lengua criolla opera como expresión del sentimiento rosista, de la fidelidad y la pasión a él vinculadas, la lengua extranjera (el portugués) funciona como aquella que expresa la visión civilizada de las tácticas y estrategias bélicas. Así lo dice el ministro brasileiro que había sido enviado por Urquiza a la artillería “para que vea cómo se pelea en la República Argentina” pero que luego de ser apresado por un oficial federal y golpeado dice: Eeu fui mandado, eu prometo imendarme a nao tomar a esta terra, donde se combate de una maneira tan espantosa, tam...”

(Lacassa, 1851). Sin embargo, esta última voz es ridiculizada y silenciada mediante esa misma ridiculización. De esta forma, y en el final de la obra, observamos que los enemigos, los traidores, tienen su castigo: mientras que el “loco Urquiza” es fusilado y luego quemado, los extranjeros son reducidos a la servidumbre y “domados”, dando cuenta de esta manera que el punto de vista del texto se coloca desde el plano estatal y propone una jerarquización de los delitos: “para los federales allí representados, la muerte es un premio al valor, mientras que la cobardía es castigada con la servidumbre” (Rodríguez, 2005: 352). Así también, y con esta distribución de premios y castigos que se evidencia en el final de la obra de Lacassa, se expone que el atravesar la frontera que divide la patria de Rosas de la patria de aquellos que se oponen a su gobierno, establece una modificación: el cuerpo libre deviene en cuerpo al servicio de la tiranía federal, en el caso de los brasileros, o en cuerpo sacrificial, en el caso de Urquiza. Es interesante observar que en el texto de Lacassa, la representación de la frontera aparece prefigurando la resemantización que este concepto tiene en el teatro de intertexto romántico de la segunda fase y sobre todo, en la gauchesca teatral. Porque si durante la primera fase del teatro romántico la frontera establece la división entre la civilización y barbarie, en la gauchesca teatral la frontera será el dispositivo al servicio estatal en el cual se aloja a la barbarie con el fin de volver los cuerpos ilegales en cuerpos legales y productivos para el estado dominante. Asimismo, y con respecto a los textos rosistas, sostenemos que la representación de la frontera halla su significante entre la oposición de extranjeros y nativos, y esta distinción permite el reconocimiento de aquél que se presenta como el enemigo a los intereses federales, y que si en la obra de Lacassa se articula en los extranjeros políticos (Urquiza) y los extranjeros geográficos (los brasileros), en la obra de Larroque el extranjero es sinónimo de aquél que vende su patria al yugo de la extranjería británica.

Así, retomando la oposición entre cosmopolitismo y patriotismo, Larroque decide apelar a un uso metafórico de los riesgos que presentan los traidores a la patria federal en su obra *Juan de Borgoña*... Existen escasas críticas y análisis sobre el manuscrito de Larroque, y hasta el momento sólo hallamos el realizado por Castaginino (1959: 579), quien afirma que:

Juan de Borgoña es un drama escasamente teatral: no encierra bellezas extraordinarias, pero conserva a lo largo de su desarrollo un equilibrio sin concesiones de ninguna especie. Trabajado en lenguaje culto, se nota claramente que ha sido pulido y repulido. No hay palabras de mas ni de menos. Cada personaje habla de acuerdo con su condición y según la situación que atraviesa. Sin sutileza en el buceo de almas, los estados de ánimos se

exteriorizan bruscamente; no hay torturas psicológicas, matices, ni gradación al delinear los personajes. Solo un rudimentario sentido de lo dramático intenta presentar el conflicto de modo que interese al espectador. El choque de pasiones, sentimientos e intereses está bien llevado. En cierto momento, logra crear una atmósfera dramática que de haberla trabajado más honradamente hubiera concretado un clima trágico de indudable belleza. Los defectos y virtudes de *Juan de Borgoña* son los que, en general, ofrece la escuela romántica. Si Larroque no se hubiera aferrado a sus preceptos, si hubiese trabajado con mayor libertad habría logrado una obra más acabada.

A pesar del escaso análisis que proporciona la crítica de Castagnino, consideramos que esta obra dramática representa un documento teatral ineludible puesto que representa un ideario que se aparta tangencialmente del de las mayorías de las piezas de nuestro corpus, y en ese apartamiento halla su propia significancia.

Larroque ubica su drama en Francia durante el siglo XV y condensa en el personaje principal de la acción, el duque Juan de Borgoña, los males y la peligrosidad del enemigo. Este duque, que luego de fallecer su padre hereda la Regencia de Francia como así también hereda la misma ambición paterna de convertirse en Rey. Y esa oportunidad llega cuando el rey Carlos VI es declarado insano por presentar signos de locura. A partir de esa oportunidad, Borgoña es el encargado de conspirar contra los intereses de la corona francesa: mediante acuerdos ilícitos logra prolongar ante el pueblo y la corte la locura del rey, a la vez que establece acuerdos políticos y económicos con la corona británica para asegurar su poderío. Tanto la reina Isabela como Damreguy, un sacerdote amigo de Borgoña, le reprochan su falta de patriotismo puesto que son conscientes de que se avecina una invasión inglesa. Sin embargo, Borgoña no escucha estos reclamos y continúa con sus planes. En el acto tercero (el acto dos se halla perdido pero esto no impide el desarrollo y entendimiento de la trama) Borgoña, que desprecia al duque de Orleans, hermano del rey Carlos, se encuentra en una taberna con un joven que quiere vengar la deshonra de su hermana cometida por un noble francés. Borgoña le informa que esta deshonra fue llevada a cabo por el Duque de Orleans y le proporciona a este joven un puñal para que cometa su venganza. Pero Darmeguy desengaña a este joven y le revela que el verdadero culpable es Juan de Borgoña, pero a pesar de sus intentos, este joven no logra matarlo, y por el contrario, es él quien termina asesinado por la guardia real. El duque de Orleans igualmente es asesinado por Borgoña, pero éste

es descubierto puesto que olvida sus armas en la escena del crimen, y en pocas escenas se produce la caída de la máscara de Borgoña y se restablece la armonía en la corte francesa.

Ante este breve recorrido por el argumento de la pieza, observamos cómo Larroque estructura su drama mediante una clara distinción entre personajes positivos y negativos y propone una trama en el cual el desenmascaramiento del traidor, Borgoña, consolida el final feliz de la obra que tiene como resultado la muerte del traidor y la coronación del heredero legítimo de Carlos VI. En todo momento, el texto propone una retórica de las tácticas y estrategias políticas, a la vez que deja entrever el lugar subrepticio por el cual se cuele el discurso de las traiciones, operando éste último como el destinatario de las impugnaciones que la tesis del texto propone. Ante el despotismo y la sed de riquezas que el duque de Borgoña en su rol de regente hace padecer a la corte pero también al pueblo francés, se antepone el discurso de aquellos que resisten a sublevarse ante esta figura de poder. La principal oponente que halla el accionar de Borgoña es la reina de Francia, Isabela de Baviera, que en todo momento lucha por sostener los derechos de su esposo e hijo, pero también los intereses del pueblo francés. Como reaseguradora del capital económico y simbólico de los nativos franceses, ella se presenta como portadora de los discursos nacionalistas del texto, a la vez que prefigura un ideal de pureza y lucha.

Pero ella no está sola en esta defensa de la patria: hacia el final del texto, Larroque logra repositonar a un personaje que en los primeros actos aparecía casi silenciado: Delfín. A partir de la caída de la máscara de Borgoña, al descubrirse sus artilugios políticos y sus actos conspiratorios, Delfín se posiciona como el héroe de la pieza dramática y como el portador de los discursos que abogan por eliminar a los enemigos que comulgaron y se asociaron con el extranjero para vender Francia a Inglaterra. Dice este personaje:

La ambición extranjera se estrellará contra la columna de nuestro patriotismo. Nuestras lanzas y nuestro aceros sembrarán la muerte por doquiera que los britanos encuentren. Anatema contra los ingratos que fomentan las disensiones de la madre patria! Unamos, Sres; estrechemos nuestros sagrados vínculos y veréis humillado al extranjero, destruidas sus esperanzas y libertada nuestra patria!

Ante un claro referente que discute con los intelectuales románticos antirrosita en esta cita observamos uno de los discursos en pugna que se sucedía entre los intelectuales rosistas y sus

opositores: las concepciones disímiles de patria⁴⁸ y de territorialidad. Si los primeros abogan por una visión que plasman mediante un ideal americanista, éste se contrapone con el carácter europeísta del ideario de patria de los opositores. En este mismo registro, leemos en el diálogo de Chepa y Roque en *El entierro de Urquiza* (Lacassa, 1951):

Chepa

Qué es lo que dices, condenado? Pues qué es cierto que el General Urquiza se ha revelado, se ha vuelto en contra del Excmo. Gobernado de Buenos Aires, que Dios conserve por muchos años, para bien de nuestra patria y castigo de los infames, porque como muchos que yo me sé, simpatizan con el gobierno del Brasil y toda esa turba de traidores que quieren vender al país á trueque de satisfacer sus pasiones bajas y mezquinas.

Roque

Calla bachilleza, qué sabes tú lo que estás hablando?...

Chepa

Tú eres el que nada entiende, hombre sin conciencia, mal patriota, inorantón. Sel Excmo. Señor Gobernador Rosas ha dado motivos para que se le combata, porque no lo hacen los argentinos solos, y no que van a buscar elementos extraños y a venderse y a quién? Dios mío! Al gobierno del Brasil, que de todos los gobiernos del mundo es el mas canalla. Es preciso no tener vergüenza, que no corra sangre argentina por las venas de ciertos hombres para cometer crímenes de tal tamaño. Jesús, Jesus, Dios mío! Quién le ha aconsejado tan bajo crimen?

Como vemos, el extranjero en estas obras funciona como el condensador de ese lugar extranjerizante y apátrida, que hace que deba ser erradicado o domado. Además, al igual que el

⁴⁸ Señala Castagnino (1959: 583) "Todo esto debió conmover a los públicos federales. Algunos pasajes de la obra están claramente escritos en presente: 'Juremos nuestra libertad y clamemos con entusiasmo: ¡Viva la patria! Viva la Independencia!' Dice un personaje en la escena final del acto 4º. (...) Este interés actual que contiene la obra fue la razón del éxito que obtuvo, a parte de su valor literario y dramático. El canon que la rige es el romántico, aunque su tema bien pudiera ser el de una tragedia seudoclásica."

texto de Lacassa, el texto de Larroque representa una frontera que se establece en el cruce de dos concepciones de patrias: la patria nativa (la francesa, pero en clara referencia a la Argentina federal) y la patria extranjera (la no patria, la de los antifederales, la de los traidores). Por ello, cruzar el umbral que separa a estas dos concepciones diferentes de patria, implica devenir en enemigo y traidor: de ese pasaje no puede haber retorno posible.

Sin embargo, y a pesar de manifestar dos ideales políticos diferentes, encontramos que estas obras ponen en evidencia, en un ideario estético-político semejante a la de los textos antirosista de la época, la imposibilidad de comulgar con lo otro, independientemente de la semántica que ese otro represente. Tanto las obras a favor de Rosas como las que discuten con su gobierno o las formas bárbaras de dominación, encuentran en la representación de la frontera una funcionalidad doctrinaria que les permite articular sus discursos en pugna y proponer que la circulación entre los márgenes que toda frontera establece, no pueden ser leídas más que desde el significante de la traición: traición al ideal de nación que se pretende.

3.2 *Muza*: el enemigo está en casa

Claudio Mamerto Cuenca, médico, poeta y escritor dramático argentino, perteneciente -en un principio- a las filas doctrinarias de Rosas, escribió dos obras teatrales: *Don Tadeo* (1837) y *Muza* (1850). Si la primera exhibe el período de armonía entre los intelectuales argentinos de la Generación del 37 y el gobierno rosista, su segunda obra se presenta como un manifiesto político claramente opuesto al gobierno de Rosas. Esta obra inconclusa de Cuenca situada en la ciudad española de Mérida en el año 712, narra las venturas y desventuras que Egilona, la esposa del fallecido rey de España, Rodrigo, debe transitar a fin de no perder su patria en manos del reciente conquistador: el emir Muza. Cuenca retoma un personaje y un hecho histórico: el caudillo árabe Musa ibn Nusair, quien conquistó esta ciudad luego de catorce meses de resistencia. A partir de procedimientos melodramáticos y románticos, los personajes se estructuran en pares de opuestos: aquellos que están del bando de la nobleza goda y aquellos que son sus opositores y detractores: la dinastía árabe.

El tema de oriente es claro en el texto de Cuenca: ya la crítica especializada lo ha analizado y ha señalado que, al igual que en otras textualidades del período como *El cruzado* de José Mármol o *Atar Gull* de Lucio V. Mansilla, las referencias al orientalismo son utilizadas como metáforas para referirse al despotismo rosista. Así lo señala Rodríguez (2005:321):

Mientras *El cruzado* funcionaba como una metáfora del país, *Muza* puede ser leído en términos alegóricos. *Muza* se caracteriza por el uso del vocabulario del republicanismo (las referencias a la tiranía, al despotismo, a la esclavitud, a las cadenas, la utilización del lexema barbarie para referirse a los infieles) o la mención de los tópicos de la época, como por ejemplo la idea de que la derrota se produce a causa de los conflictos internos del bando opositor al tirano (...).

Además, y como sostiene Edward Said (1979), el archivo orientalista está ligado más a la coyuntura histórica del expansionismo decimonónico que a una red de saberes efectivos sobre la realidad oriental: es posible afirmar que los usos del “género discursivo Oriente” por parte de Cuenca (pero también de Mansilla y Mármol) se inscriben coherentemente dentro de esta lógica imperialista. Sin embargo, no es nuestra intención seguir profundizando en el tema de oriente sino problematizar sobre la oposición que se produce en un mismo territorio a partir del ingreso del extranjero y cómo estas pugnas configuran y se asocian a la concepción de nación que Cuenca

evidencia en su obra. Creemos que es a partir de este cuerpo externo que ingresa y pretende romper los lazos de una comunidad, que este autor enuncia sus doctrinas, forja y reafirma su propio ideario político.

Muza, un tirano extranjero, y bárbaro en los dos sentidos posibles (no civilizado y extranjero) intenta establecer lazos con los representantes de la corte: lazos amorios con Jimena, su cautiva, y lazos políticos, fundamentalmente con Egilona, la reina de España, para limitar por medio de esos intercambios su absoluta barbarie e ignorancia. Pero Jimena⁴⁹ y Egilona son otros cuerpos femeninos que se suman a la lista de cuerpos femeninos románticos que resisten a la dominación bárbara. Por ello, estas uniones se presentan como imposibles y responden a una misma idea vectorial: la de conservación de la nobleza originaria, idea que es sinecdoque de la concepción de la nación como una comunidad que no sólo comparte un espacio geográfico sino también una cultura y un mismo origen.

Si tenemos presente el momento histórico en el cual se produce el texto de Cuenca, nos encontramos en una coyuntura en la cual el concepto de nación retoma al punto de discusión. Si en un primer momento la categoría de nación era pensada en términos políticos y “la ecuación nación = estado = pueblo implicaba la existencia de un territorio definido y de una multiplicidad de otros estados-naciones conformados de manera semejante” (Sábato, 1991: 30); esas concepciones, ya promediando la mitad del siglo XIX, se problematizan hasta alcanzar su punto cumbre hacia 1880, período en el cual se deja de pensar la nación como equivalente a las fronteras estatales y comienzan a entrar en juego otros factores distintivos que demarcarán sus rasgos constitutivos.

⁴⁹Es interesante que la representación del tirano que hace Cuenca, y a diferencia de los escritores románticos contemporáneos, se encuentra atravesada por una sutil sensibilidad. Además, aunque luego el accionar de Muza lo desmienta, parecería también haber un tiempo para el amor y un tiempo para la guerra, sugiriendo así modos diversos de acción en un plano y otro. Dice Muza (Cuenca, 1926: 741) en el momento que aparece Jimena:

Vendrá a pedir proyección.
Y a fe que es bien acreedora,
Pues muchas sus gracias son
Y siempre tiene razón
La belleza cuando llora.
Retiraos por un instante (*a Aliazar*)
Que no ha de ser todo guerra;
Y aunque de acerbo semblante,
En mi corazón bastante
Sensibilidad se encierra.

Y más adelante afirma frente a Jimena (Cuenca, 1926: 744)

Y os juro que al veros cegaron mis ojos,
y á tanta hermosura rendí por despojos
De mi alma guerrera la fiera altivez.

Desde la propuesta textual de Cuenca, es evidente que Muza no responde a esos paradigmas de nación. Él es un extranjero y, como tal, debe ser derrocado: debe evitarse la mezcla con él porque no conforma el “nosotros” y, sobre todo, porque ha traspasado la línea que divide ese nosotros del “ellos”. Así lo afirma Bauman (2007): “los extranjeros se resisten a aceptar esa división; podríamos decir que lo que no aceptan es la oposición misma: no aceptan divisiones de ningún tipo, límites que los alejen y, por lo tanto, tampoco la claridad del mundo social que resulta de todo ello.” En este sentido, por mostrar la grieta de ese límite, por exhibir la porosidad de la frontera que divide no sólo lo espacial sino lo cultural, estos sujetos son considerados peligrosos puesto que ponen en entre dicho la supuesta seguridad y armonía del cosmos conocido. Por tal motivo, este personaje principal es un extranjero pero también un enemigo, puesto que no existe en los grupos que los circundan aquello que Goffman (2007) denominó “distracción cortés” que consiste en simular que no se ve ni se oye al otro y que no importa lo que ese otro hace. No hay en la corte goda de Cuenca esa posibilidad de disimulo, puesto que Muza no pretende adaptarse a sus reglas y normas preestablecidas (tampoco a la religión); muy por el contrario, quiere postular nuevas formas de organización políticas y religiosas. Dice Muza (Cuenca, 1926: 738-739):

Yo no asesino,
Que la infame traición nunca me plugo;
Yo elegiré otro camino,
Menos infame.
El del verdugo.
El hombre sin poder arma su diestra
Cuando quiere vengarse; pero el fuerte
Nunca descende á la feroz palestra,
Y a una seña que él hace, otro dá muerte
Un hombre como yo no se espondría
A dar con su puñal un golpe en falso;
En media plaza y á la luz del día,
Si se quiere vengar, alza un cadalso

Dialogando con un claro referente en cuanto a la figura de poder (Rosas), Cuenca exhibe así al que pretende ser el nuevo soberano del territorio como un bárbaro pero que hace de su barbarie un sistema. Tal como lo presenta Sarmiento en la Introducción de su *Facundo* (1961: 6):

Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento. Su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto, y en lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, conviértese en Rosas en sistema, efecto, fin.

Muza, como Facundo, también ha traspasado una frontera que establece un recorrido que va de la barbarie a la civilización, de la llanura a la ciudad, pero si en Facundo los cambios producidos sólo se evidencian en su exterior, en cambio en Muza, su peregrinaje establece un perfeccionamiento de su lógica de dominio territorial que, como en Rosas, opera mediante el crimen pero utilizando un brazo armado para que lo ejecute. El soberano del territorio no mancha su cuerpo con sangre, la sangre recorre la tierra del pueblo que lo habita. Asimismo, el cuerpo de Muza se ha desplazado de un territorio a otro sin poder reterritorializarse en la nueva geografía y la única forma “temporal”, “provisoria” de sujetarse a un cuerpo social es mediante la tiranía calculada. Él atraviesa las murallas que resguardan a los españoles y mediante la opresión hace firmar el tratado de rendición a Egilona. Sin embargo, ante esta situación de ruptura que Muza instaura, la corte goda de Cuenca funciona como reaseguradora de los lazos de la nación y es portadora de los discursos que reafirman los lexemas patria y pueblo y que en palabras del cardenal Urbino, así se proclama (Cuenca, 1926: 723):

¡Nunca, godos! Mantengamos
La independencia del alma
Que será la primera palma
De las reacciones que empezamos
cargue el moro de priones
nuestras manos, nuestros cuellos
porque nunca podrán ellos
aherrojar los corazones
si del crimen la conciencia
pura y libre mantenemos
algún día alcanzaremos
la perdida independencia

Porque ante la presencia extranjera, y ante la pérdida de la patria, los representantes de la corte goda se refundan como comunidad política y religiosa “legítima” pero ahora imaginada. Si la tierra ya está en dominio del extranjero, el único referente posible a sostener es el universo de costumbres compartidas, de ideales y de fe aquello que podrá resistir al embate de la tiranía. Si se pierde la tierra, si la frontera de contención hacia el enemigo extranjero fracasa, la única salida posible, es comenzar a “pensarse” como una comunidad imaginada⁵⁰ (Anderson, 2007). Además, fieles a sus convicciones, estos representantes de la comunidad son capaces de morir por la patria, continuando con un ideal presente en las textualidades del período que se sintetiza en el peso y la entrega que debe significar la territorialidad originaria. Así lo dice Bermudo, Grande de España en la obra *Muza* (Cuenca, 1926: 669):

No, prefiero
perecer con heroísmo
al filo del hierro mismo
que á España hiere, primero
que trocar el islamismo
por la cruz del redentor
y eternamente gemir.
Y mis horas maldecir
sin libertad, sin honor.
Vivir así no es vivir!...
Libre nací, libre acabo

Ahora bien, ¿qué lleva a los miembros de estas comunidades imaginadas a dar su vida por la nación, morir por esas invenciones? Siguiendo a Benedict Anderson (203), contestamos: “el hecho de morir por la patria supone una grandeza moral” y es la idea que “del sacrificio final solo llega con una idea de pureza, a través de la fatalidad”. Es decir, se hace presente un ideal de pureza, una conciencia moral y social que son los preceptos que van a acompañar a esta obra dramática de

⁵⁰ Benedict Anderson (2007: 23-25), desde una perspectiva antropológica, propone el término de comunidad imaginada para referirse a una nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no las verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.(...) La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. (...). Se imagina soberana porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. (...) Por último, se imaginan como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal.

Cuenca, que en sintonía con el pensamiento romántico de la época, se preocupa por la representación del espacio geográfico a la vez que de los cruces que los sujetos móviles realizan en él con el fin de proponer un relato que aboga por la idea de “original”, de morada natural, pero claro está, partiendo de una elite culta. En síntesis, la tesis del texto sugeriría que la identidad si no es posible fijarla en un territorio, puesto que el territorio ha caído en manos de la tiranía, por eso es posible fijarla sobre todo, en una misma cultura.

TERCERA PARTE

Cruces y desplazamientos culturales: cartografías de una aventura

1. Entre el pasado, el presente y el futuro

1.1 *Don Tadeo* y las nuevas formas de socialización

Esta obra de Claudio Mamerto Cuenca⁵¹ escrita en 1837, y que no ha sido estrenada, es la única que refiere al breve período de armonía entre los intelectuales de la Generación del 37 y el gobierno rosista. Uno de los aportes más importante de este texto dramático es que en él se prefigura la sociabilidad postrevolucionaria desde una perspectiva reformista que sitúa el cambio no en el plano de las armas sino en el de las ideas, evidenciando una voluntad de cambio no sólo política sino también estética e ideológica. En estos intelectuales de la Generación del 37 se puede observar una vinculación explícita entre las sociedades particulares como territorio de una nueva sociabilidad y la nación como organización política, vinculación de la cual *Don Tadeo* da cuenta de manera parcial. Tal como lo afirma González Bernaldo (2004: 30):

El objeto de la sociabilidad permite dar cuenta de cómo las nuevas reglas de juego de la política son producto de la interacción social y pueden dar lugar a formas relacionales específicas que brindan, como el caso de los clubes electorales, un conjunto de recursos organizativos, relacionales e identitarios para el ejercicio de la soberanía.

El texto de Cuenca materializa esta nueva sociabilidad pero también los enfrentamientos y desacuerdos que se producen en el plano discursivo en ese momento histórico particular. Estos desacuerdos giran en torno a la renovación de los ideas y a la necesidad de instaurar un sistema de pensamiento que se aleje de la herencia de un pasado colonial y a la necesidad de abrir el mercado de bienes simbólicos y culturales y permitir el ingreso de las novedades procedentes de Europa. Porque en esta coyuntura de la Argentina, tal como afirman Sarlo y Altamirano (1997:25):

⁵¹ Dice Carisomo (1947: 318) sobre Cuenca: “su condición de federal, médico del Tirano y médico de su ejército, ha contribuido a oscurecer una figura que , por desgracia, no tenía por sí sola relieve como para salvar, sin desmedro, condiciones políticas tan execradas por sus contemporáneos. Hasta que el Instituto de Literatura Argentina preocupó exhumarla, *Don Tadeo* permaneció en el olvido más cerrado, a pesar de que malgrado su extensión y detallismo, contiene pormenores sugestivos para el trazo de nuestra evolución estética teatral.”

Relativismo, reivindicación de la singularidad, historicismo y nacionalismo cultural (...) son funcionales a las necesidades ideológico-políticas en dos dimensiones distintas: por un lado, promueven la completa escisión cultural respecto de España que significa concluir las tareas de la independencia política comenzadas en mayo de 1810; por el otro, proporcionan una argumentación cultural y estética al conflicto más o menos abierto entre los jóvenes del 37 y los rivadavianos.

Estas dos distinciones que señalan Sarlo y Altamirano: la escisión respecto del pasado hispánico y la oposición entre los rivadavianos y la Generación del 37, se nos presentan como funcionales para comprender y dar cuenta de la estructura profunda del texto de Cuenca, es decir, de los conflictos y oposiciones que se presentan en la diégesis de *Don Tadeo*. Mediante procedimientos melodramáticos y teatralistas, esta pieza narra la historia de Don Tadeo, médico, abogado, poeta y escritor de teatro, de muy buena posición económica, que desea casar a su sobrina, Clara, con su amigo Don Leonardo, compañero de ideologías y unos veinte años mayor que su supuesta prometida. Al igual que Don Tadeo, para quien la juventud y el saber jamás han podido ser hermanos, y su esposa Rufina, Leonardo representa los valores, enseñanzas e ideales del pasado que se opone al imaginario social de los personajes jóvenes de la acción: Fermín, Clara y su amado imposible Luis, “un joven que aspira al progreso y desarrollo del pueblo argentino y quiere a Buenos Aires también deba la América el bien de la ciencia que le diere (...) la dichosa libertad” (Cuenca, 1926: 398) y agrega, más adelante: “mi pobre pluma uniré a esa noble juventud que se levanta en el sud; con ella trabajaré contra el resto colonial de esas costumbres que tanto se oponen al adelanto del progreso nacional” (Cuenca, 1926: 434-435). Como en gran parte de las obras dramáticas del periodo, la opción entre el amor a la patria y el amor a una mujer se articulan en el sujeto protagonista de la acción, Luis, produciendo así su desarticulación y conflicto, y será ésta una de las peripecias principales que debe atravesar.

Un recurso importante a señalar del texto de Cuenca es la apelación al teatro como medio de difusión y propaganda de los ideales políticos de la época, aspecto que hemos mencionado en el capítulo uno de esta tesis en relación con la función social que los intelectuales de esta generación veían en las artes. Al igual que Don Tadeo, Luis escribe y estrena (la misma noche) una obra dramática. Estos textos teatrales escritos por los personajes funcionan como reafirmadores y vehiculizantes de los dos universos opuestos que enfrentan a las dos generaciones. Si el discurso de Don Tadeo (Cuenca, 1926: 459) constantemente apela a la crítica de esta joven generación:



Esos mozuelos de ayer
que en todo se meten, oh!
No he visto furor igual
de dar diplomas y despachos
y honores a los muchachos
de esta época fatal.
El país está perdido,
sin nosotros ya se vé...
Ay amigo, yo no sé
como el Gobierno ha podido
tolerar ese Salón,
esa necia academia
de literatos de día.
Esta turba delirante
que pretende socavar
las herederas costumbres.

Tal ideario será el basamento de su pieza dramática titulada *La moderna pieza infusa*. Pero a diferencia de la obra de Luis, la puesta de Don Tadeo en contra de los “mocitos literatos” es un gran fracaso. Por otro lado, la pieza de Cuenca expone de forma directa los nuevos intercambios de valores y usos de los bienes culturales que se inscriben en esta coyuntura histórica. Así, el personaje que se presenta como mediador de estos enfrentamientos generacionales, políticos y literarios es Diego, un librero amigo de Don Tadeo quien da cuenta de los nuevos bienes culturales que circulan entre los jóvenes literatos. Así también, Diego -como personaje embrague de la obra- es quien puede reconocer que aquellos que están disponiendo de este capital cultural, en este caso los jóvenes, son quienes pueden poseer la capacidad de ejercer un poder y una influencia sobre los otros miembros de la sociedad. Dice este personaje (Cuenca, 1926: 484-485):

Porqué es oponer un dique
a los que van a ensayarse
en el drama; un país naciente
necesita mejorar su juventud;
tolerar con ella ser indulgente,

para que cobre valor,
se desarrolle, progrese:
pero los dramas como ese (*en referencia al de Don Tadeo*)
son un golpe matador para nuestra juventud,
para su noble ambición
de hacer que nuestra nación
en la América del Sud
en luces no tenga igual,
como en valor no le tiene;
un drama así no conviene
a nuestro país; es un mal:
se opone á que el pensamiento
de América se emancipe
y si es posible anticipe
el deseado complemento
de nuestra emancipación
inteligente; porque
este es el fin, ya se vé,
de la gran revolución
en que estamos;
fin fecundo
en libertad, que alcanzado,
deja al cabo emancipado
el nuevo del viejo mundo.

Aquello que le conviene al país, tal como señala Diego, es la construcción y circulación de nuevos saberes, la instauración de nuevos vínculos asociativos que permita la consolidación de una nación argentina y su “progreso”. Y esta tesis que recorre el texto de Cuenca se consolida como un final feliz hacia la culminación de la pieza, con el enlace de la pareja romántica representada por Clara y Luis, la superación de la dicotomía en este personaje de la opción: amor a la patria- amor a Clara, el reconocimiento por parte de Don Tadeo de esta nueva generación, su potencial revolucionario en el ámbito de las ideas y su posibilidad de continuar la batalla iniciada en 1810. Así lo enuncia Don Tadeo (Cuenca, 1926: 679):

¡Libertad, independencia!
Y en el escudo español
grabamos con sangre el rol
que os dejamos por herencia.
Cumplido está el juramento
que hicimos el año diez:
Ya sois libres, ahora pues
Conquistad el pensamiento.

Con este manifiesto, termina *Don Tadeo* de Cuenca. Con él se consolida la comunión entre estas dos rivalidades que el texto tejió, se produce la síntesis entre los opuestos a partir de la asociación, en aras de un mismo fin, de dos pensamientos opuestos: aquél continuador del discurso rivadaviano y el emergente de la joven Generación del 37. Sin embargo, y como mosaico de la realidad política de la Argentina de fines de la década del '30, en *Don Tadeo* se inscribe una de las preocupaciones que recorrió gran parte de la literatura y el teatro de la época: aquella que se relaciona con la construcción y delimitación del territorio nacional y de sus fronteras. El texto de Cuenca parte para ellos de una construcción metafórica que marca la distancia entre los antiguos sistemas de pensamientos que impiden el progreso -y por ello considerados como bárbaros- y los nuevos valores civilizadores. Esta oposición se articula melodramáticamente en torno a la pareja conformada por Luis y Clara, cuya consolidación es emblema del triunfo de la nueva generación de intelectuales y de la civilización por sobre las viejas ideas y la barbarie vinculada al neoclasicismo o al mundo hispano. En este texto, la frontera geográfica deviene de este modo en una frontera temporal que delimita el pasado (Don Tadeo, Rufina y Leonardo) del presente (Luis, Clara y Fermín.) Pero, a diferencia de lo que ocurre en algunos de los textos dramáticos de la fase de politización y crítica que se producen luego de 1837 con el objeto de impugnar a Rosas y a su forma de gobierno apelando a la clave trágica (los sujetos móviles que atraviesan la frontera concluyen su recorrido con la muerte, evidenciando así la imposibilidad de síntesis entre las especialidades o temporalidades), en *Don Tadeo* observamos que el cruce fronterizo se exhibe de manera armónica: lo trágico se relega y se posibilita la unión de las temporalidades opuestas. Los sujetos que cruzan la frontera pertenecen al ideal estético y político pasado, y ese cruce que realizan hacia el presente de cambios establece una contemporización de ese ideario. El resultado es que estos personajes mayores, al cruzar la frontera, son atravesados por una nueva estructura de sentimiento y en ese pasaje se vuelven sujetos temporales y no anacrónicos como

lo eran previamente a su experiencia de cruce fronterizo. Además, ese desplazamiento, el trayecto que va de lo “viejo” a lo “nuevo” tiene por objeto legitimar nuevas formas de vincularse que se generan en ese momento histórico y que están asociadas a una particular forma de civilidad entendida como:

Una política que en el doble sentido de amabilidad y de acuerdo que encierra el término, supone acciones y palabras que constituye un freno a la violencia y a las diversas formas de incivildad (...). Ella contiene la expectativa de apertura, permanencia y recreación de un espacio público donde los agentes puedan reconocerse y regular sus conflictos (Villavicencio, 2007:39).

Si la amabilidad y el acuerdo implican la noción de civilidad, y para alcanzarla debe superarse todo desacuerdo, son esos procesos en pugna los que el texto de Cuenca pone en escena con el fin de representar las tensiones y sus posteriores alianzas de la sociedad argentina en los comienzos del segundo gobierno de Rosas. Un desacuerdo que, en términos de Rancière (1996), remite a aquellas situaciones en que la discusión de un argumento reenvía al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la cualidad de aquellos que hacen de éste un objeto, y que para el caso de este texto de Cuenca radica en la disputa en torno al concepto de nación; a la bases que la nueva generación y la antigua generación de intelectuales pretenden que la sustenten. En otras palabras, sobre aquello que debe perdurar o erradicarse para sentar los cimientos de una nueva cultura. Por ello, a través de los personajes de su obra, *Don Tadeo* exhibe discursos que se oponen, que escinden un nosotros y un ellos, pero que en la conclusión de su relato se disuelven dichas polaridades; se relativizan los desacuerdos y se construye un nuevo nosotros que sugiere la eliminación y superación de todas las diferencias.

1.2 Juan Bautista Alberdi: la metáfora territorial como modo de repensar el pasado y superar el presente

Juan Bautista Alberdi, quien en los años de armonía con Rosas había dicho que él “no era un déspota que duerme sobre bayonetas mercenarias y que el vigor gigantesco de su poder actual se explicaba por su carácter altamente representativo”, poco tiempo después se convirtió en uno de los tantos opositores del gobierno rosista. Entre sus múltiples escritos que se enmarcan tanto en el plano jurídico como literario, sus palabras son acciones manifiestas que pretenden el cambio y la universalidad: “dar a la nueva ley del progreso universal, entendida al modo romántico, una forma esencialmente argentina” (Alberini, 1966: 32). Debido a su enfrentamiento con el gobierno rosista, sus discursos continúan su acción desde el exilio (se exilia en 1838, primero en Montevideo y luego en Santiago de Chile). En Uruguay escribe y publica sus dos obras dramáticas: *La Revolución de Mayo. Crónica dramática* (1839) y *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1842)⁵². Como documentos del exilio que se narran del otro lado de la frontera de la patria argentina, este autor erige su discurso dramático como un poética de develamiento que, al mismo modo que Domingo Faustino Sarmiento con su *Facundo* (1845) podríamos decir -y siguiendo aquello que afirma Oscar Terán (2008) sobre el texto sarmientino- intenta dilucidar, develar, a la vez que denunciar, un dilema: el por qué, luego de una revolución libertadora, la Argentina deviene bajo el poder de la tiranía. Tanto *La Revolución de Mayo* como *El Gigante Amapolas* pueden ser leídos en un *continuum*, como un díptico, que a modo de crónica histórica, el primero, y de sátira cómica, el segundo, enuncian los ideales revolucionarios que rompieron e intentan romper por un lado, con la tiranía española durante la época colonial; por otro, con la nacional durante el período rosista. En otras palabras, vencer al enemigo exterior: España; vencer al enemigo interior: Juan Manuel de Rosas.

⁵² De las obras de nuestro corpus, y a excepción de *Camila O’Gorman* que ya hemos señalado su productividad tanto en el teatro como en el cine, este texto de Alberdi es el único que ha sido representado durante el siglo XX. Entre los datos que hemos relevado, destacamos la reposición realizada por Lorenzo Quinteros en el Teatro General San Martín, el 29 de marzo de 1984. Escenografía: Marta Albertinazzi. Elenco: Adriana Filmus, Mirta Mansilla, María Elena Moberg, Eduardo Nutciewikz, Tina Serrano, Andrés Turnes y Antonio Ugo. Una versión más reciente del texto de Alberdi, es la realizada por Mariela Asencio, estrenada el 30 de agosto de 2010 en el Salón Dorado de la Casa de Cultura de Buenos Aires. Elenco: Dolores Ocampo, Ximena Banús, Melina Milone, Paula Ituriza, Fernando Migueles, Germán Rodríguez, Felipe Rivera Valencia, José Gamo. La puesta de Mariela Asencio, convocada por el Gobierno de la Ciudad por motivo de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo, propone una relectura del texto alberdiano cuya propuesta, en palabras de la directora (entrevista personal, septiembre de 2010) “fue mostrar a los medios de comunicación y el poder capitalista con las grandes empresas y corporaciones, el enfrentamiento entre estos poderes. Es sorprendente la vigencia que tiene la obra de Alberdi, escribir una versión fue realmente atrapante. Para lograrlo, me pregunté cuáles son las formas que adquiere la tiranía en la actualidad, y encontré todas las respuestas cuando encendí la tv. En mi versión, traslado a la época actual la historia, y en nuestra propuesta El Gigante era una proyección que mostraba a una mujer con cabeza de televisión.”

Ahora bien, si Alberdi esboza y plasma todos sus aspectos positivos y esperanzadores sobre la nación que pretende forjar en sus escritos jurídicos, el teatro en él (como también la literatura) se presenta como una estética de la desilusión, como una arena en la cual volver a poner en lucha los ideales abolidos luego de Mayo de 1810. Para ello, se vale de la crónica dramática, necesita sitiar, territorializar y luego situar un contexto de gloria (el de la Revolución de 1810 a través de su crónica) para luego insertar de manera más incisiva y directa su crítica hacia el Restaurador de las Leyes de la mano de su *Gigante Amapolas* mediante la sátira. Fiel a su pensamiento historicista romántico, que se aleja de la corriente iluminista, considera que el progreso no está fuera de la historia sino que es parte constitutiva de ella. Ahora bien, para un autor que considera que la patria son las ideas y no la tierra: “Alberdi escribe a la patria en el dominio de las ideas. El sujeto que extiende las fronteras de la patria habla en su nombre y en el decir establece un espacio —el de la libertad— acotado por principios que desempeñan un sutil papel policial” (Rodríguez Pérsico, 1993: 21); paradójicamente, encontramos que su teatro presenta una alta carga de territorialidad, territorialidad que se encarna, en una primera instancia, en un cuerpo textual y en segunda instancia, en las divisiones espaciales que sus propios textos dramáticos exhiben. Una territorialidad que es necesaria cuando se escribe desde fuera de los confines geográficos natales, cuando se escribe como exiliado porque “sin poder volver allá y sin poder volver del todo aquí, el exiliado recurre a esa conversación permanente para ubicarse por lo menos en un espacio, el de su escritura” (Molloy, 2010: 20), logrando así, mediante ese mismo carácter exógeno “hacer patria”. En el caso particular del teatro de Alberdi, sus obras escritas en el exilio se manifiestan dentro de esta lógica que intenta crear puentes para entender el pasado reciente y reformular el presente inmediato y construir el futuro porque, y tal como lo afirma Alberdi en su dedicatoria “A los republicanos de Río Grande” que precede a su obra *La Revolución de Mayo* (1960: 15):

Parece que no supiésemos ya ni dónde estamos, ni a dónde caminamos. Todas las grandes miras, todos los primordiales y elevados propósitos de la revolución de Mayo, han caído al parecer en un triste y desleal abandono.

Como forma de esclarecer el presente, de develarlo, inicia su “peregrinaje escritural” a partir de la crónica dramática sobre La Revolución de Mayo, texto inconcluso que en su prefacio anunciaba su autor que estaba dividido en cuatro partes: 1° La opresión; 2° La Conspiración; 3° La Revolución; 4° La Restauración, de las cuales sólo la segunda y la tercera fueron por él elegidas para publicar. De esta forma, son los sucesos acaecidos durante el 24 y 25 de mayo los cuales Alberdi decide “ficcionalizar”

poniendo en escena a los agentes de los discursos que entretejieron los diferentes eslabones para romper con la tiranía española y establecer así una frontera temporal que marca la escisión entre un pasado de gloria y un presente despótico. Así, desfilan por este texto las voces de: Vieytes, Chiclana, Paso, Larrea, Belgrano, Berutti, Peña, Díaz Vélez, Moreno, French, Saavedra, entre otros. Además, al tomar esta coyuntura de Mayo de 1810, Alberdi la utiliza como un recurso que le permite sostener su debate con Rosas: si para Alberdi la tradición nacional se remontaba hasta Mayo: “Tengamos, pues el 25 de Mayo de 1810 por el día en que nosotros fuimos envueltos e impelidos por el desenvolvimiento progresivo de la vida de la humanidad” (Alberdi, 1958: 128); para Rosas la tradición nacional se remonta a los momentos previos a la Revolución y eran esas costumbres las que debían permanecer en su proyecto de nación (Feinmann: 2011).

Ahora bien, considerando los matices de representación territorial que *La Revolución de Mayo* evidencia, es necesario mencionar que si en la primera parte, “La Conspiración”, el espacio está dividido en dos: el adentro, lugar de los intelectuales y espacialidad donde se estructuran los idearios políticos y los grandes discursos “civilizados”; el segundo espacio, el afuera, está signado por el pueblo que aún viva al rey de España y por consecuencia prolonga su tiranía. Observamos que los lexemas pueblo, patria, igualdad y libertad son una constante en el texto. Ellos operan en el entramado diegético de la obra y, a modo de disrupción y conflicto, generan los diversos niveles semánticos de la historia. Asimismo, en la segunda parte, ante un espacio abierto, la Plaza de la Victoria, la escisión que se establece, la frontera que se erige, es entre aquellos que conforman la nueva patria independiente y los foráneos detractores de esta nueva libertad. En otras palabras, el pasado colonial y el presente victorioso de la Revolución. Además, si en esta segunda parte el pueblo (que aparece como una voz externa “incivilizada” durante la primera parte) reaparece en escena personificado, tiene un cuerpo, un lugar al igual que los intelectuales, y su nivel de visibilidad se equipara al de los restantes personajes que eran portavoces de los ideales y acciones revolucionarias. Mediante este recurso, haciendo presente al personaje Pueblo, Alberdi lo constituye en sujeto político. Su funcionalidad en la estructura profunda del texto es el de ser destinatario de los procesos de lucha y posteriores logros de esta Revolución. Al mismo tiempo, y a través de esta incorporación del pueblo, se opera una categorización y una enfatización del lexema “patria” puesto que la palabra, mediante ese gesto, se vuelve “carne” y acción. Porque en la escritura de Alberdi “la patria opera como mito de origen, un tesoro perdido que hay que recuperar actualizando los postulados de Mayo, fecha que representa el punto de partida en la formación de la historia colectiva (Rodríguez Pérsico 2003: 281).”

Si en la primera parte y comienzos de la segunda, el territorio de disputa discursiva se encuentra escindido, hacia el final de la obra encontramos que dicha división se borra, se erosiona la

frontera que los separa, y como resultado nos encontramos ante un cuerpo territorial uniforme, unido, que promulga por su horizontalidad y alianza. Esto se produce a partir de la incorporación del “otro”, mediante la visibilidad del negro que si bien lo incluye en el relato no le otorga voz, solo es nombrado, lexicalizado, mediante el discurso de la voz letrada. Dice Uno: “Nada, señor, eran unos negros que venían también armados como gente, y los muchachos los habían agarrado a punta de piedra.” Contesta French (Alberdi: 1960:84):

Pues no, señor! Eso es mal hecho, eso es injusto, eso es atroz; eso no será repetido en el futuro. A ver, á ver! Que vengan esos negros, que se incorporen a nosotros, que se mezclen con el pueblo. Ellos también son nuestros hermanos. Hijos de la libertad y de la patria, ellos también están en el deber de pelear por la conquista de sus derechos.

Si bien Alberdi omite la incorporación del indígena, ésta marcada pretensión de horizontalidad en el cuerpo social, sella el pacto democrático presente en la estructura profunda del texto dramático que se ve reforzado con los posteriores parlamentos del personaje embrague de la obra: Vieites. Ideario político que se encuentra en los textos jurídicos alberdianos, porque así lo leemos en las *Bases* (2010:67):

¿En qué consiste, qué son esos principios representados por la Revolución de Mayo? Son el sentido común, la razón ordinaria, aplicados a la política. La igualdad de los hombres, el derecho de propiedad; la libertad de disponer de su persona y de sus actos, la participación del pueblo en la formación y dirección del gobierno del país, ¿qué otra cosa son sino reglas simplísimas de sentido común, única base racional de todo gobierno de hombres?

Son estos principios los que se encuentran abolidos por Rosas en el momento que escribe Alberdi su primera obra dramática pero también su segunda pieza, *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable*⁵³. Como en *La Revolución de Mayo*, este

⁵³ Es muy interesante la crítica que Arturo Berenguer Carisomo realiza de esta obra de Alberdi, y el lugar de reconocimiento y precursor que él le da a este escritor romántico, a quien destaca por encima de todos sus coetáneos: “Cuanto más y más penetro en la obra alberdiana más se me antoja considerarlo como uno de los espíritus aquilatados y potentes de su tiempo; en medio de tanto apasionamiento, frase hueca y pólvora en salvas, este autor con inusitada firmeza y daba a su ideas una expresión como pocas convincente. Lo dice claro este gigante Amapolas que no encuentra parangón con ninguna obra

texto pone en escena revoluciones populares: sus dos textos giran en torno a los temas del poder (del tirano, de las elites, del pueblo), la conquista de la libertad, en otras palabras, “analizan las alianzas que tejen en dichos procesos los ideólogos y el pueblo o la distribución de los agentes sociales en el campo mismo de las fuerzas populares” (Rodríguez Pérsico, 2003: 294). Así también, vuelve a privilegiar la temática de la horizontalidad en las relaciones sociales como paradigma y motor de la acción dramática. Porque, ¿qué es el Gigante Amapolas? Tan solo un muñeco gigante de trapo y paja, que alude explícitamente a la figura de Juan Manuel de Rosas, acompañado de un centinela, un Tambor y su esposa que “combaten” en contra de un ejército enemigo formado por el capitán Mosquito, el teniente Guitarra, el mayor Mentirola y un grupo de soldados atados de pies y manos. En este ejército no hay un general, todos quieren el poder de comandar y “ninguno quiere ser subalterno, y han convenido que todos deben ser iguales” (Alberdi, 1979:91)

En esta obra dramática, Alberdi abandona la representación de la voz de los letrados, y le da cuerpo y palabra a los soldados, a los jefes y a una mujer: María. Con este personaje femenino que combate, que habla de política, que “acciona”, Alberdi saca del lugar frívolo en el que se ubican a las mujeres⁵⁴ en la sociedad que él critica. Reasigna su función social, la ubica al servicio de una causa

escénica de aquel tiempo, no diré ya de América, pero casi ni de Europa. El teatro satírico hasta entonces, con exclusión, claro está, de las farsas muy primitivas, ha mantenido un decoroso respeto por la transcripción, relativamente intactas, de las proporciones de la realidad, el rasgo deformante, abultado y violento, irrespetuoso, que implica la caricatura, solo un Molière, acarreado con las consecuencias de su audacia, se atrevería a colocarlo sobre un escenario; se entenderá bien no quiero decir que nuestro Alberdi sea un Molière, alcanzo sólo a comprobar que, dentro de la unánime nota infraromántica de nuestro teatro de 1840, -lacrimosa, altisonante, sensiblera- solo un hombre de talento, y muy seguro de sí mismo, se animó con éxito, a interpretar al angustioso tema rosista con intención satírica. (...) Alberdi, con *El Gigante Amapolas*, contrahizo la formidable epopeya de la guerra civil a un cuadro grotesco de muñecos, de cáusticos esperpentos que empiezan por un gigante de trapo y concluyen por unos soldados de plomo; salvo lo que en la ironía del diálogo nuestro criollo daba al estilo agudo de Larra, *El gigante Amapolas* congenia bastante, en intención y naturaleza literarias con *La reina castiza* o *Los cuernos de Friolera* del gran D. Ramón; no soy yo quien lo dice sino Oría en su ya citado “Alberdi- Figarillo”: En esto... como en otras cosas, Alberdi no hace mala figura en calidad de precursor”.

⁵⁴ En su artículo “El papel popular” publicado en el N° 18 de *La moda* (17/03/1838) Alberdi escribe, y en respuesta a las críticas que se realizaban a *La moda*, sobre el papel que debe cumplir los escritores y los destinatarios a los cuales deben dirigirse: el pueblo. Para sostener su argumentación, Alberdi dice que necesita estudiar ese pueblo, y por tal ficcionaliza un diálogo con tres representantes del pueblo: una mujer, un comerciante y un zapatero. Y relata: “Reunido el pueblo - ¿de qué quisiera usted que se ocupase un periódico? Pregunté a la mujer.

-de cosas buenas

-Bien, pero qué cosas son buenas en la opinión de usted?

-Valiente, no saber qué cosas son buenas!

-Las cosas filosóficas son buenas?

-¡Oh, salga con esas cosas filosóficas, tan aburridas, tan cansadas; a mí me dan sueño.

-Las cosas políticas son buenas?

- ¡Eh! Siempre moliendo con su política tan machorra! Para qué más que lo que han escrito ya?: para volver a decir lo mismo? Que han ganado los que han escrito de eso?

-Las cosas comerciales?

-Eso, por fin; porque siempre es bueno saber los géneros nuevos que han sacado en las tiendas.

-De modas, de paseos, de personas, de tertulias, de cuentos, de peleas, de casamientos, de partos, de bautismo?

-También eso, porque de esas cosas no más entendemos nosotras.”

política y en ese gesto “horizontaliza” a todos los personajes de su obra. Sin embargo, María -y a diferencia de los demás integrantes del ejército amapolista- posee un mayor nivel de visibilidad de las acciones. Ella es quien tiene un saber sobre el ejército enemigo, sabe que son mayor en número, que “tienen tres escarapelas, y tres divisas, y tres causas se puede decir. De modo que en lugar de ser un solo ejército como son ustedes, son tres (...) tan independientes unos de otros, que muchas veces se han dado hasta de balazos entre sí...” (Alberdi, 1979: 90).

El Gigante Amapola privilegia el componente político de las tácticas de guerra para desestabilizarlo y proponer una farsa que radica en el desenmascaramiento de la figura del soberano del territorio. Para ello, emplea la representación de dos territorialidades opuestas: uno destinada al ejército de Amapola, en el cual las estrategias y las tácticas sistemáticamente se emplean para evidenciar y continuar sosteniendo la omnipresente Ley; la otra, la que corresponde al espacio enemigo, “el ejército atado de pies y manos”, que materializa el desorden, la falta de estrategia, la desarticulación del mando que está más preocupado por obtener el título de General de la fuerza (es la lucha que establecen los tres jefes Guitarra, Mosquito y Mentirola) que por derrocar al opositor. Ante este “caos” en el cual todos intentan ordenar pero nadie se escucha, El Gigante vence sin combatir. La inmovilidad de Amapola, que en sintonía con la representación que los intelectuales antirosistas hacen de Rosas en Palermo, en sus murallas –tal como lo hemos analizado en *Camilia O’Gorman* y en *Rosas y Urquiza en Palermo*- traduce el modo de gobierno que ellos critican. Amapola/Rosas mediante el terror que infringe en la sociedad, sujeta los cuerpos, los ata e impide su circulación. Esta lectura crítica atraviesa todo el texto, y se expone de modo manifiesto en el personaje del oficial que dice (Alberdi, 1979: 94):

Ahí lo tenéis, soldados. Os recomiendo de nuevo la inmovilidad más completa, aprended del Gigante, que asusta a todo el mundo por el hecho solo de no hacer nada; nuestras armas son nuestras ataduras. Si quereis ser vencedores no deis un paso; los enemigos dicen que estais muertos. ¡Pues bien! Estaos como cadáveres y vuestro aspecto los hará temblar: correrán como niños...

Si la inmovilidad es aquella que permite el sostenimiento del orden y del poder desde la visión del ejército de Amapola, su contrario, la circulación es entendida como el germen de la cobardía. El cuerpo inerte es signo de poder, mientras que el cuerpo móvil posee el estigma de la derrota, de lo que escapa. Por ello, y ante la imposibilidad de vencer ese cuerpo y ejército inmóvil, cuya inmovilidad “quiere decir que está fuerte como un diablo y que nosotros estamos perdidos”, la decisión de

Mentirola (Alberdi, 1979: 99-100) es la retirada: “¡Al hombro, armas, contramarcha a la derecha, paso redoblado, marchen!”. Sin embargo, Alberdi introduce un personaje de entre las líneas del ejército enemigo a Rosas/Amapola: el Sargento Peñálvez, que es el encargado de producir el develamiento y la caída de la máscara que sostiene en el poder al Gigante. Él es el que atraviesa las dos territorialidades (la del orden y la del caos; la de la sistematicidad y la asistematicidad; la de las tácticas y las estrategias), cruza la frontera y destroza al muñeco de paja y trapo, mostrando así la perennidad de la dictadura amapolista/rosista. Este sargento, a partir de su cruce fronterizo, se constituye en el agente móvil de la acción: atraviesa la frontera que separa los dos espacios en pugna y logra que su aventura política derive en una aventura positiva. Además, en la mirada final del texto de Alberdi, este Sargento es quien enuncia y reafirma la postura reformista y liberal del pensamiento alberdiano, ante los laudos de todos que le gritan (Alberdi, 1979: 110): “¡Viva el Libertador de la República, el glorioso Sargento Peñálvez!” pero su respuesta es:

No, señores, yo no soy grande ni glorioso, porque ninguna gloria hay en ser vencedores de gigantes de paja. Yo he tenido el buen sentido del pueblo y el valor insignificante de ejecutar una operación que se deja comprender de todo el mundo. (...) ¡Compañeros! La patria ha sido libertada, sin que hayan intervenido libertadores. Saludad las revoluciones anónimas: ¡ellas son los verdaderos triunfos de la libertad!

Al igual que en *La Revolución de Mayo*, hacia el desenlace del texto y en la mirada final de *El Gigante Amapola* el espacio se funde en una misma territorialidad; los cuerpos y las palabras comulgan ante un espacio en el cual las fronteras territoriales se erosionan y en el cual el triunfo de la libertad se alcanza por medio de la razón y no de las armas. A través de este héroe anónimo que procede del pueblo, observamos que la concepción que sobre este concepto tiene Alberdi es diferente a la de los otros escritores románticos. Si en autores como Acha y Mármol el pueblo es el pueblo de Rosas (quien lo sostiene en su poder), la razón por la cual la sociedad se halla contaminada, en cambio en Alberdi el pueblo es aquél que permite el cambio y alcanza a concretar la liberación de la tiranía. Porque (Alberdi, *La moda*, 17/08/1838):

Sí: el pueblo es el oráculo sagrado del periodista, como del legislador y gobernante. Faro inmortal y divino, él es nuestra guía, nuestra antorcha, nuestra musa, nuestro genio, nuestro criterio: él es todo, y todo para él ha sido

destinado. Pero el pueblo, y debe distinguirse esto con cuidado porque es capital- el pueblo no integrado en sus masas, no el pueblo multitud, el pueblo masa, el pueblo griego no romano, sino el pueblo moderno de Europa y América, el pueblo escuchado en sus órganos inteligentes y legítimos- la ciencia y la virtud.

Así entendido, desde el pueblo, con el pueblo y no en contra del pueblo se puede propiciar la nueva nación. Una nación que se proyecta hacia el futuro, que se la escribe desde un presente con el fin de insertar en esta temporalidad un deseo utópico y también delinear una república posible. A la vez, *La Revolución de Mayo* y *El Gigante Amapolas*, a partir de su carácter doctrinario, de su presentación “como teatro de ideas”⁵⁵ pero también de acción, dejan en evidencia la función social que para Alberdi el teatro de esta época debe poseer, porque como afirma en la crítica a *Cuatro épocas* (*El Nacional*, 26 de mayo de 1840):

Ya el arte no trabaja para el arte; trabaja principalmente para la política, para la libertad, para la patria, y cuando este último sentido se haya desempeñado con grandeza y con felicidad, se le dispensa fácilmente de las omisiones padecidas en el sentido propiamente literario; ya que la literatura es política, es filosófica, es histórica como lo ha dicho bien Larra; y cuando no es así, cuando sólo es literatura, es miseria. No hay derecho nacional para tildar a un poeta que ha violado todas las conveniencias del arte en sí, cuando por las grandeza de sus pasiones, de los recursos, de las ideas que ha removido en la escena, ha conseguido arrebatarse al pueblo cincuenta aplausos entusiastas y patrióticos.

En síntesis, idea, palabra, cuerpo y acción se alian en los textos dramáticos alberdianos, promulgando así un ideal en el cual las fronteras que impiden la circulación de estos flujos (corporales, discursivos y de combate) deben ser atravesadas, y en ese atravesamiento, lo inmóvil

⁵⁵ “Alberdi dramatiza el nacimiento de un concepto. La fundación es fundación de una palabra o una idea cuyos alcances y vericuetos explican los distintos personajes. Lo que se recuerda de Sarmiento es lo que se ha olvidado de Alberdi: su literatura. Acaso la explicación de este olvido resida en un cambio de escenario del discurso alberdiano. No encontrando lugar para su discurso en la cámara de representantes, la discusión se desplaza hacia el escenario teatral. Pero el lugar propio de la literatura alberdiana es, en rigor, el recinto del congreso. Los hechos representados en su producción -cualquiera que fuera el género transitado -son siempre hechos discursivos. Un concepto central -revolución, libertad, tiranía- origina la escritura. Los géneros lo despliegan, pero todo pasa por la escenificación de la idea. El diálogo es excusa para la enseñanza. En la literatura de Alberdi se unen el didactismo iluminista y la oratoria parlamentaria. (Rodríguez Pérsico, 1993:24)

se diluye y sólo queda la voluntad del movimiento y, por lo tanto, la voluntad de transformación política y social pero también artística.

2 Entre nosotros y ellos

2.1 ¿Subalternidad, otredad? Los afuera del sistema

En capítulos precedentes hemos señalado las diversas escisiones que toda frontera inscribe no sólo en el espacio geográfico sino también en el cuerpo social y cultural. La frontera, al establecer dicha delimitación, construye, por un lado, un nosotros legitimado y, por otro lado, arroja un resto que no forma parte de su cuenta. Esos no contados, los que están “afuera del sistema”, constituyen ante el “nosotros legitimado” un “ellos” potencialmente peligroso, porque posee las insignias de lo diferente, de lo no aceptado, de lo que rompe con la regla y la ley impuesta, de lo que rápidamente debe ser eliminado o en su defecto, arrancado de su territorio de origen (territorio que no sólo es geográfico sino también, político cultural y lingüístico) con el fin de adaptarlo e incluirlo a la lógica productiva de la clase dominante. Aquello que se encuentra del otro lado de las clases dominantes, son los subalternos, es decir, ese grupo socialmente subordinado que por definición carecen de la unidad y la organización de los tienen el poder (Gramsci: 1976). Este concepto de subalternidad ha sido acuñado por Antonio Gramsci durante la década del 30'. Él reflexiona en términos de dominación y reescribe la dicotomía entre alta cultura y baja cultura a partir de las categorías clases dominantes y clases subalternas. Gramsci (1976) señala que las clases subalternas conforman el pueblo y estas clases poseen una concepción del mundo asistemática y no elaborada, en contra posición de las clases dominantes que poseen una concepción del mundo elaborada, sistemática y políticamente elaborada y que tiene por objeto imponer esta concepción del mundo al resto del entramado social. Además, para pensar el proceso de dominación social, Gramsci emplea el concepto de hegemonía, entendiendo por esto el proceso por el cual una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por parte de las clases subalternas.

A partir de las reflexiones en torno a las clases subalternas, hacia 1980 surge el grupo de Estudios Subalternos, conformado por historiógrafos marxistas indios: Ranajit Guha, Prasad Madhava, Gayatri Spivak, entre otros. Estos estudios se han preocupado por afrontar una tarea dual: por un lado, el estudio de las omisiones y los ocultamientos de la teoría nacionalista india oficial con el fin de desentrañar el por qué el nacionalismo no se dirige a la subalternidad; por otro lado, recuperar el archivo de las manifestaciones de la cultura popular no impresa que dan cuenta de las intervenciones subalternas durante el siglo XIX y XX (Payne, 2002). Para Guha los estudios subalternos se proponen como tarea escuchar la voz mínima de la historia. Lo subalterno, según Guha, es un nombre para el atributo general de la subordinación, “ya sea que ésta esté expresada en

términos de clase, casta, edad, género y oficio de cualquier otra forma” y su identidad se define por la negación: soy esto porque no soy aquello (Beverley: 2004). Por su parte Spivak (2011) en su libro *¿Puede hablar el subalterno?* a esta pregunta va a responder que no. Porque si el subalterno pudiese hablar, si pudiese interpelar mediante esa habla y producir autoridad y sentido para la clase hegemónica, entonces no sería subalterno. El sujeto subalterno no puede hablar, no porque no tenga voz sino porque su voz no forma parte del discurso y además es subalterno porque no puede ser representado adecuadamente por el saber académico. Al igual que Guha, va a definir la identidad del subalterno mediante la negación y afirma que él se escapa o se distancia de la representación y, cuando se lo representa, pierde su carácter de subalteridad. Porque el subalterno aparece mediado por el pensamiento de la elite y por tal, nunca puede ser plenamente recuperable la consciencia del subalterno debido, justamente, a esa mediación. A tales efectos, los estudios subalternos no producen al sujeto subalterno, sino “un efecto del sujeto subalterno”. Así explica Topuzian (2011: 129) en la “Apostilla” al libro de Spivak:

La labor del intelectual no consiste entonces en dar voz a las identidades oprimidas fetichizadas, sino en recodificar teóricamente el campo en el que esa identidad se constituye como efecto, atendiendo al plusvalor que surge de la negación de esa identidad a partir de su misma constitución como tal, como diferencial no reconocido socialmente o no conceptualizable teóricamente. (...) El intelectual no representa (al menos en el sentido tradicional del término), no deja hablar: busca recodificar un campo de negación de la identidad y controla las apropiaciones que tengan lugar en ese campo.

John Beverley, fundador e integrante del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en Estados Unidos, define la subalternidad y la práctica subalterna como una antítesis a la autoridad de la cultura. Lo subalterno, para él –y siguiendo a Spivak, “es aquello que resiste la simbolización absolutamente, una laguna en- el- saber que subvierte o derrota la presunción de conocerlo” (Beverley, 2011: 23).

Considerando estos aportes teóricos, partimos del supuesto de que la representación de la subalternidad en la literatura y el teatro es una ficción, ficción generada por los intelectuales con un fin netamente político: usar el cuerpo y la voz del otro. Así, “la palabra escrita da la voz al locutor oral, que se constituye como pliegue e interioridad en relación con lo escrito: como efecto de sujeto” (Ludmer, 2000: 67). Este uso de la voz del otro tiene por objeto transformar el cuerpo

social: el problema principal deviene cuando dicha representación, en tanto tarea intelectual, es dominada por esquemas culturales hegemónicos que obedecen a una política determinada (en el caso de los intelectuales antirosistas, se trataría de diseñar la política y la hegemonía futuras en oposición a la hegemonía rosista). Incluso, es ese carácter hegemónico y totalizador el que va a provocar que la tarea intelectual se convierta en una práctica que produce “activamente” la subalternidad (Spivak). En este sentido, el subalterno colonial habla allí donde su voz es silenciada o interpretada por el letrado. En su alteridad abyecta, tanto el mundo cultural como los deseos y pensamientos del subalterno son interpretados y traducidos. Sin embargo, la traducción de la voz del subalterno no es la voz del subalterno. Se trata de una ilusión, de una representación o mediación que no capta sino un posible remedo de la abyección en la que ese subalterno habita, siempre dominado por la escritura del poder. Así, y tal como lo afirma John Beverley (2004), lo subalterno se identifica con un sujeto que no es abarcable ni como pueblo ni tampoco como ciudadano. La ecuación entre sociedad civil, cultura letrada y hegemonía no deja ver un aspecto esencial: la necesidad de comprender al subalterno como el sujeto que se dirige necesariamente contra lo que debe entenderse por “cultura”, contra los valores culturales de los grupos dominantes. El subalterno sería un sujeto que nada tiene en común con un pasado idílico y, además, se resiste a ser incorporado por las disciplinas normativas de la modernidad.

Ahora bien, cómo analizar la representación de los sujetos subalternos que realizan los intelectuales románticos rioplatense en el teatro, partiendo del punto que, para el caso de los intelectuales antirosistas, ellos no pertenecen a la clase dominante. Creemos que representar la voz y el cuerpo del otro (del indio, del negro) puede ser entendido como un gesto de identificación y solidaridad con aquél, que como el intelectual, se encuentra en los márgenes de las esferas de dominio público. Pero si el intelectual romántico rioplatense se encuentra por fuera de las redes del poder, esto no responde a una cuestión de estatus económico, como sería el caso de los indios y negros que ellos ponen en escena, sino que responde a que su ideario político y social va en detrimento de los procesos políticos a los cuales los textos aluden (la conquista europea en América y su relación con las formas bárbaras de dominación). Así, representar la subalternidad habilita una voz por la cual se cuele el discurso del intelectual con el objeto de perpetrar su propia voz marginal en un discurso. Pero también, en ese encuentro de voces, se habilita un registro lingüístico (el de la alta cultura) que se cruza con un tono (que intenta representar el de la clase subalterna), que en este caso no deja más que entrever el tono de un lamento, el de la patria conquistada por el extranjero. Pero ese lamento no será el lamento del gaucho, a él se acudirá en el periodo posterior al romanticismo de la primera fase, el romanticismo social correspondiente al teatro de intertexto

romántico de la segunda fase y sobre todo en la gauchesca. Porque si en este momento histórico, la voz del gaucho tiene un carácter negativo desde el lugar de los intelectuales, se debe recurrir a otros cuerpos silenciados para que a partir de ellos se pueda traspasar la frontera que establece la división entre los que tienen el poder de la palabra escrita y los que tienen el dominio de la palabra oral. Asimismo, en los textos dramáticos del período 1837-1857, en particular en *El charrúa* de Pedro Bermúdez, observamos que el préstamo de voces que se establece para la aparición del cuerpo subalterno se realiza de arriba hacia abajo: el intelectual le da su voz a los charrúas (y no a la inversa) para que estos cuerpos se inscriban en el plano ficcional de la historia que narra la extinción de esta comunidad. Por lo tanto, el cuerpo subalterno habla con la voz letrada y sólo mediante ese préstamo puede producirse un archivo cultural (y culto) de aquello que forma parte de la historia nacional. Un uso desviado de voces y cuerpos que muestran el pasaje de una frontera que se establece entre lo culto y lo popular y en ese pasaje, el cuerpo subalterno queda del lado de la cultura que poco tiempo después será la dominante.

2.2 Indios y negros suben a escena en Lucio V. Mansilla y Pablo P. Bermúdez

Tanto los dramas *El charrúa* (1842) de Pedro Bermúdez como *Atar Gull* (1857) de Lucio V. Mansilla ponen en escena los cuerpos de dos sujetos que los restantes dramas del período no tuvieron en cuenta: el negro y el indio. Dos cuerpos silenciados que se visibilizan en estos dramas con el fin de, por un lado, presentarse como signo de la otredad que es llamada y representada con el objeto de producir una alianza de voces y cuerpos otros; por otro lado, reconfigurar y dar cuenta de una territorialidad hecha de voces múltiples y diversas, y en la cual estos sujetos deberían ocupar un espacio. Una territorialidad textual y geográfica que también estará atravesada por una frontera: en el caso del texto de Bermúdez, por una “primera frontera” (Clementi), es decir, aquella que establece y da cuenta de los procesos de colonización europea en la geografía americana y de la escisión entre blancos e indios; en el caso del texto de Mansilla, por una frontera interior. Fronteras geográficas a la vez que culturales en las cuales se dirime la condición identitaria y se problematizan los procesos que atraviesan aquellos que están del lado del poder y aquellos que quedan del otro lado de los márgenes y cargan con los signos de la negatividad. Lo que estas obras representan dramáticamente es el enfrentamiento de dos culturas disímiles y es la mirada de la alta cultura (la de los españoles sobre los charrúas, la de los nobles escoceses sobre *Atar Gull*) la que determina los índices de peligrosidad que negros e indios poseen.

Pedro Bermúdez, uruguayo y exiliado en Buenos Aires, escribe en esta ciudad, en 1842 su drama *El charrúa*, con el fin de, mediante esta escritura acercarse a la Historia: “ahora por lo que mira á los personajes y a los hechos, me he acercado todo lo posible a la historia” (Bermúdez, 1853:5). Para ello, ficcionaliza un hecho histórico, la conquista de los españoles en América, y en especial, en encuentro de los europeos con la comunidad charrúa. Las acciones de su drama tienen lugar en la República Oriental del Uruguay, en el territorio que media desde la Colonia del Sacramento hasta San Salvador en 1573. Cuando Bermúdez escribe su drama, el pueblo charrúa⁵⁶

⁵⁶ Vidart (2011: 253) señala que “no fue muy abundante la etnia charrúa. El nomadismo no es generoso con la demografía. Es imposible proporcionar cifras acerca de cuántos sumaban en el tiempo de la llegada de los españoles y sobre la evolución del caudal de sus integrantes a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, La matanza del Yí en el 1702, las persecuciones y el constante goteo de las mortandades provocadas por las armas, y aún más por las enfermedades alóctonas, los habían reducido a 600 antes de la celada del 1831. El general Antonio Díaz en el 1812 habla de “297 hombres de armas y como 350 personas entre mujeres, niños y viejos”; Larrañaga, en el 1813, dice que no hay más de 500 minuanes al norte del río Negro; el sargento mayor Benito Silva en el 1840, expresa que el número de charrúas se hallaba tan reducido, “que no eran más de 18 entre hombres, mujeres y niños. Los hombres adultos no eran más que ocho”.

ya había sido extinguido casi en su totalidad. El exterminio de este pueblo se produjo en Salsipuedes el 11 de abril de 1831, bajo el mando de Bernabé Rivera, sobrino de Fructuoso Rivera.

Así, retomando este hecho, Bermúdez se preocupa por representar a estos cuerpos subalternos, les da su voz, su canto, para recuperar esta raza, sus tradiciones, y así también proponer un archivo de imágenes de una tierra original que intentó resistir a su dominación. Leemos en su prólogo a *El charrúa*:

Yo canto el enclito esfuerzo
De la jigantezca raza,
Que hiciera trescientos años
Pie firme, frente a España
Llevando diversa suerte
A diferentes batallas.
Esa no bien conocida
Ni aun aquí en su propia patria
Pero que en hechos gloriosos
Se muestra, en ella, abultada
Burilando en nuestra historia
Su nombre a punta de lanza

En la primera oración de este prólogo, Bermúdez al afirmar la primera persona, al decir yo, se postula como la voz autorizada y legítima que le permite narrar la Historia pero también su historia. El yo, remite al lugar del escritor que mediante su canto (y luego su drama) permite la aparición del cuerpo subalterno que se pone a su servicio, y en ese servicio que se establece se produce la alianza -siempre mediada- entre la cultura letrada y la cultura subalterna. Sin alianza entre cuerpo subalterno y vos letrada, no puede haber relato, no puede haber ficción. Luego de inscribir su “yo”, el verbo que modifica a esa primera persona es cantar. El canto remite al payador, al que cuenta cantando y en ese canto dirige su discurso con el fin de proponer, como en los versos gauchesco, el lugar del patriota que canta a la patria y canta la patria. Ludmer (1998: 124) afirma que el desafío forma parte del ritual de la payada, y esa payada se dirige a otro cantor, “es una lucha por los títulos: la definición misma de la guerra simbólica”. Pero ¿a quién canta Bermúdez, ya que en su prólogo no hay otra voz que lo desafíe? Le canta a su patria desde su exilio en Buenos Aires, pero también le canta a su propia cultura letrada, ya que la apelación al subalterno aparece como un “uso

de su cuerpo” que le permite hacer oír, hacerse escuchar su propia voz. Porque a diferencia de los cantores gauchescos que se postulan como cantores de la cultura oral, a la vez que se presentan como un cantor no letrado, Bermúdez no apela a la voz oral subalterna, solo a sus cuerpos a travesados por la voz y la escritura de su cultura letrada. Y una vez instalada su propia voz mediadora, Bermúdez se concentra en crear un archivo de imágenes que se proponen como identificatorias de la raza charrúa. Continúa diciendo en su prólogo:

De cuerpo recto y flexible,
En ademanes gallarda,
De breve andar altanero
Y de nervuda pujanza.
Esa que por todo traje,
A la cintura llevaba
Un tonelete de pieles,
Sueltas á fuer de sobadas,
Y un quillapí, que á los hombros
Por sobre el pecho, anudaba,
Mientras que su cabellera
Negra, estendida, poblada
Dejaba caer al descuido
Sobre el pecho, hombros y espaldas,
Y allá a nivel de la frente,
En redondo la apretaba
Con un jirón de colores
Ancho, y aguisa de faja.
Esa de mirar severo
De tez brillante, y tostada,
Que cuello, brazos, muñecas
Y tobillos se adornaba
Lo mismo en fiestas que en lides,
Con ajorcas emplumadas

Mediante una descripción minuciosa de las vestimentas, los rasgos y los emblemas del indio charrúa, Bermúdez propone articula una singularización de la raza, la sitúa, le desmiembra, la clasifica, y en ese gesto, el cuerpo del charrúa se individualiza, lo instala como “caso” y propone una imagen que se asocia a la de un identikit preciso a fin de no confundir esta raza con otra, a fin de distinguir el sujeto de la acción de su drama para que a través de esta singularización operada, el lector se identifique con la víctima de su obra y no con los victimarios, los españoles. Primero el cuerpo del charrúa, luego se concentra en sus armas:

En el aduar o en la caza,
Airada, quieta o corriendo,
Traía consigo por armas,
Arco, carcaj, y en él flechas,
Y en la mano, larga lanza,
Y balcodaras, de á dos
Que a la cintura reataba

Y una vez vestido, armado y caracterizado su modo de cazar, es necesario desplegar el espacio en el cual el charrúa se desplaza, la naturaleza, para contraponer, desde la representación del espacio abierto que recorre y su nomadismo, la fuerza a la cual debe enfrentarse y la cual pretenderá subsumirlo a un solo espacio: al de la civilización española. El espacio abierto y su circulación por él, intenta dar cuenta del binomio libertad-conquista que atraviesa la tesis del drama de Bermúdez que acentúa mediante la apelación de procedimientos melodramáticos y articulando sus personajes entre buenos (los charrúas) y villanos (los españoles). A la vez, el modo de recorrer el espacio, le permite a Bermudez dar cuenta del carácter de este pueblo, como así también resaltar su lugar de combate y heroísmo para vencer al enemigo que lo ataca:

Iba en el crinado potro
Recorriendo la campaña
Cruzando ríos y arroyos,
Y bosques, y hondas quebradas,
Y pantanos, y chircales,
Y lagunas y montañas...
Siempre respirando, brios,

Siempre blandiendo, su pica,
Siempre soñando, venganza
Sobre el fogoso potro
Al combate se arrojaba,
Y en él, allí, a los cristianos
De la América, ó de España,
Con indomable entereza,
Aunque desigual en armas,
Arremetiéndoles, lista,
Bizarra los afrontaba.

Por último, Bermúdez, una vez circunscripta esta descripción del indio charrúa que funciona como prehistoria de su drama, vuelve a apelar a la primera persona, al Yo que canta con el fin de redimir el polvo de una comunidad subalterna acabada por el embate de la civilización y en el cual, en ese cruce de frontera desde el oeste hacia el este del continente americano, no produjo síntesis, sino que la fórmula civilización y barbarie se exhibió mediante su disyunción: civilización o barbarie:

En fin yo canto, la tribu,
Que hoy es polvo;
Menos nada:
Esa que fuera preciso
Para vencerla, acabarla.

Así termina su prólogo y comienza su drama, en el cual se pone en evidencia un proceso de colonización que está marcado no sólo por la dominación político-cultural y religiosa de España sobre América, sino también por el deseo de los españoles de poseer a la mujer charrúa: en este caso a Lirompeya, hija del Cacique Zapican y que hacia el final de la pieza se convierte en cautiva de los españoles. A través de los discursos de Lirompeya y de su amado Abayuba se cuele la imagen negativa que el conquistador tiene para la comunidad charrúa. El conquistador presenta todas las macas de la dominación bárbara a la vez que se lo representa mediante su animalización y su carácter destructivo que se emparenta al modo de representar al tirano del territorio argentino expuesto por los escritores antirosistas. Dice Abayuba (Bermúdez, 1853: 18):

He ahí el Español. El tigre odioso
Que allá en el fondo de los bosque brama
Comparado con él, es generoso,
Es Torcaza inocente, o mansa Gama
El tigre cuando se harta, en su guarida
Sobre sus garras duerme sosegado;
Pero el tigre español, desconocida
Fue la hartura y quietud. El desvelado
De su nao va á la playa, de allí el llano,
Y deja atrás el monte y la alta sierra.
Derramando insensato, a larga mano,
Por donde pisa y pasa, fuego y guerra.
Dueño se dice de esta patria mía.
Sus esclavos nos llaman el altanero.
Esperad, esperad, rayará el día
Que ha de ser de vosotros postrero.

Ante la imagen salvaje y animalizada del cuerpo del conquistador, esta pareja amorosa (Lirompeya y Abayuba) se presenta como la depositaria del reaseguro de la casta, como así también de las tradiciones y la historia compartida de los charrúas. Por tal razón, para ellos no hay posibilidad de alianza entre ellos y los españoles. Desde su mirada, la frontera que los separa no puede presentar porosidad alguna y si eso se produce, dicho pasaje es leído como una traición, tal como se acusa a Magaluna -amiga de Lirompeya- que se unió con un español.

Pero como vemos, y a pesar de la resistencia de los amantes charrúas, la porosidad de la frontera existe, porque entre estos dos espacios se evidencian pasajes, pasajes de cuerpos subalternos al espacio de la dominación y pasajes de cuerpos dominantes al espacio subalterno. Tal es el caso del personaje de Chacón, un ex representante de la corona española que al conocer la tierra americana fue seducido por esta nueva territorialidad y encontró un albergue entre los representantes de este pueblo. El personaje de Chacón se presenta como mediador de estos dos espacios y culturas enfrentadas, como así también es el encargado de presentar los aspectos positivos de la geografía americana. Su discurso tiene un carácter altamente doctrinario a la vez que se manifiesta como un archivo de imágenes idealizadas sobre el carácter y la identidad del charrúa

y mediante este gesto pretende convencer a los conquistadores. Así describe este personaje embrague a las tierras y el pueblo charrúa:

Aquí la inocencia se aduerme tranquila,
Aquí se idolatra la patria, el hogar,
Aquí la impostura no encuentra cabida,
Aquí el ambicioso no eleva su altar.
Cuan lejos estaba saliendo de España
De hallar en los Indios un leal corazón,
Pensaba cual piensan mis ciegos paisanos,
Pensaba cual ellos, pero ah! Sin razón.
Cincuenta y ocho años viviendo a su lado,
Su porte bizarro conozco y lealtad,
Jamás el charrúa traiciona su patria
O ingrato desprecia la fina amistad.
Por que pues llamarlos traidores, feroces,
Infames, impíos, y sin corazón?
Y quiénes! Nosotros que en medio á la sangre
Cantamos el triunfo de la religión!

Si para los representantes de España los indios son la barbarie que se debe conquistar, Chacon reinvierte esa imagen, y en esa reinversión articula la tesis por la cual aboga la obra, en plena sintonía romántica: la preservación de lo original. Sin embargo, ni en la Historia ni en la historia de Bermúdez este ideal se puede mantener. Los españoles dominan al pueblo charrúa y hacen cautiva a Lirompeya. La lucha por la posesión de este cuerpo femenino deviene así en emblema de las luchas por la posesión del espacio territorial que se quiere conquistar. Ante este enfrentamiento, Lirompeya deviene en un cuerpo que resiste y se opone a la dominación, aspecto que se ve reacentuado por su amor hacia Abayuba y su negación a unirse amorosamente con los españoles. Como el cuerpo de Camila O'Gorman, como el de Justina en *Rosas y Urquiza en Palermo*, el cuerpo cautivo se presenta como metáfora de la nación: la patria cautiva de la tiranía y de las formas bárbaras de dominación. Pero ante ese cautiverio, no hay salida en el texto de Bermúdez y la unión de los amantes charrúas, sólo se logra con la muerte, una muerte que expresa una doble

imposibilidad: la unión entre blancos e indios no es posible pero tampoco es posible la libertad de la comunidad charrúa.

Otro aspecto importante de *El charrúa* y que coincide con el texto de Mansilla, *Atar Gull*, es que estas obras ponen en evidencia quiénes tienen la posibilidad de recorrer el territorio, quiénes tienen la movilidad y por sobre todo, quiénes atraviesan las fronteras. En el caso de *El charrúa*, sólo los españoles pueden desplazarse y sólo un desertor, Ontiveros, podrá enamorarse de una charrúa. Este personaje, al cruzar la frontera que separa Europa de América, inicia su aventura colonial, a la vez, una vez llegada a la nueva geografía se produce una modificación en su ideario y en su concepción del mundo bárbaro americano. Como *El cruzado*, es seducido por la barbarie, pero a diferencia del personaje de Mármol su amor no es correspondido. Si bien en el pasaje fronterizo y a partir de su amor a Lirompeya todo lo cambiado, ese cambio, en el aspecto romántico no produce productividad sino que anticipa el desenlace trágico de la pieza. Leemos en *El charrúa* (Bermúdez, 1853:68):

Ontiveros

Por ella, amigo,
Todo he trocado
Español era,
Soy ahora indiano,
Hasta en mi traje
Quise mostrarlo
Porque por Lirompeya soy capace
De tentar serlo todo, hasta malvado
Pero ella viene.
Puede que mi hado al fin se canse
De serme aciago,
Dejame solo,
Quiero probarlo.

Márquez

Esa pasión que altiva te domina,
Cuida de no enfrentarla mentecato!

Como el personaje de Alberto en *El cruzado* que apela a razón y antepone el pensamiento antes que a las pasiones para convencer a Alfredo de que retorne a su deber patrio, Márquez opera en el mismo sentido, pero a diferencia de Alberto, su llamado a la razón no es escuchado. Ontiveros no puede detener su pasión como tampoco puede mediante ella lograr la libertad de Lirompeya ante Carvallo. Ante el requerimiento de Ontiveros y al evidenciar el deseo que esta mujer charrúa despierta, Carvallo es doblemente atravesado por las pasiones, las pasiones que el propio cuerpo de Lirompeya despierta, y las pasiones enunciadas por Ontiveros que no hacen más que incentivar su deseo.

Si como decíamos previamente, en el texto de Bermúdez los sujetos móviles son aquellos que representan el poder, y por tal son aquellos que marcan las cartografías que habilitan las uniones y las desuniones de los actantes del drama tanto en el plano amoroso como político, en cambio, en el texto de Mansilla el único sujeto móvil es Atar Gull: los integrantes de la nobleza escocesa están presos de un lugar signado por lo bárbaro, por un clima hostil y una geografía enfermiza, que determina el accionar corrupto de los nobles. Si el dominio de la civilización sobre la clase subalterna establece un desenlace trágico, esta misma tesis recorre el texto de Mansilla. En *Atar Gull* vemos cómo la captura de este cuerpo por parte de los nobles y su traslado a tierras americanas corrompe a este esclavo y la vuelve preso de su sed de venganza a raíz de la matanza de sus padres. Lemos en la obra de Mansilla (1926: 424):

Atar Gull

Malvado! Y aún te atreves a recordar tu crimen! Hará pronto dos años. ¿te acuerdas? La noche estaba en calma, el mar tranquilo, el firmamento tachonado de estrellas, la luna en su apogeo y tu bajel navegaba tranquilamente al soplo de una balsámica brisa, que anunciaba la proximidad de la tierra. ¡Contraste singular! Mientras ese era el aspecto de la naturaleza, tú y tus inocuos compañeros, entregados estabais á crapulosa orgía. En medio de la fiebre y el mareo, se os ocurrió que una desventurada negra, marchita ya, casi encorvada por el peso de sus años y el dolor os sirviera de cínica irrisión.

Brulaut

Calla!

Atar Gull

Yo era su hijo, y porque oponerme quise á vuestros sarcásticos deseos, junto con ella me arrojaistes al mar amarrado á un cajón. Vuestras inhumanas y estrepitosas carcajadas resuenan todavía con espanto en mis oídos. Te acuerdas?

Mansilla propone una representación de la subalternidad no a partir de su naturaleza indómita (esta la destina a los nobles representantes del poder dominante) sino por el contrario, articula en este cuerpo un sistema de tácticas que opera de manera racional a fin de alcanzar su objetivo. Desnaturalizándolo y poniéndolo al servicio de una lógica que halla su razón de ser en el cálculo y la ventaja, Atar Gull deviene en el articulador, en el estratega del drama que desde su subalternidad alcanza a tener un dominio para desestabilizar al poder que lo oprime. Si bien, esa lógica sistemática que responde a la venganza también lo incluye en la tragicidad, no relega su accionar puesto que en él se privilegia el exterminio del enemigo en aras de la propia seguridad y también del placer amoroso. Porque, y a diferencia de Abayuba y Lirompeya, Atar Gull es consciente que para los cuerpos subalternos no es posible el amor, solo la resistencia y la venganza. Pero una vez alcanzada y derrotado el enemigo, el cuerpo de Atar Gull también es castigado por sus actos, y junto con sus enemigos muere en tierra americana.

Como vemos, estos los textos de Bermúdez y Mansilla representan dos sujetos subalternos diferentes cuyos cuerpos, móviles o no, establecen dos modos distintos de vincularse con las fronteras que los limitan o con las fronteras que atraviesan. Si en el caso de Mansilla vemos que la voz letrada (la del propio Mansilla) se presenta como integradora de lo diverso, más allá de que los cruces fronterizos que realiza Atar Gull determinen la tragicidad del desenlace y, por lo tanto, su propia desventura. En cambio, Bermúdez parte de la imposibilidad de integración entre las dos comunidades: por ello los sujetos subalternos no transitan, no cruzan fronteras entre el espacio de los conquistadores y los conquistados. Sin embargo, tanto la inmovilidad como la movilidad determinan el desenlace trágico en las obras, pero también en la Historia. Por ello, y en este aspecto tanto Mansilla como Bermúdez coinciden, a travesar el cuerpo subalterno mediante la voz del intelectual, ficcionalizarlos y subirlos a la escena, traduce el intento de otorgarles un lugar que si no pudo ser adquirido en la historia, al menos puede ser alcanzado en las historias ficcionales de los escritores románticos rioplatenses. A partir de ello, estos escritores y mediante la ficcionalización del subalterno, reconfiguran el mapa de voces y de alianzas entre los que están de un lado y otro de

la frontera que los acerca o los aleja del poder. La voz del escritor y el cuerpo subalterno comulgan y logran inscribir y escribir su lugar.

3. Entre lo público y lo privado

3.1 En búsqueda de una frontera y la revalorización social del nombre

La esfera pública frente a otra privada en la vida de una sociedad establece una diferenciación pero también marca su dependencia. Porque la relación público-privado no define dos ámbitos autónomos sino dos espacios de interacción en los cuales las modificaciones que se produzcan en uno de ellos afecta al otro. Así, mientras que la esfera pública se presenta como el lugar de los intereses comunes, los poderes legítimos, autoridades y espacios compartidos; lo privado es el ámbito perteneciente al cada cual, a lo individual-familiar, cuasi inviolable y en el cual parecería que el afuera no podría infiltrarse. Si lo público constituye el espacio en el cual se proyectan las construcciones de las personalidades⁵⁷, se delinean y ejecutan acciones sociales que se producen por fuera de la vida familiar cuya finalidad es incidir en el cuerpo político; lo privado aparece definido desde su oposición a lo público, como una región de la vida amparada y definida por lazos familiares y de amistad que permiten el refugio de las inestabilidades y los riesgos que se producen en el espacio de la sociedad. En este sentido, durante el siglo XIX -y en plena incidencia del capitalismo- “la familia era concebida como un lugar que, como refugio frente al mundo, permitía a las personas ser expresivas” (Sennett, 2011:187). Richard Sennett en su libro *El declive del hombre público* (2011) señala que si bien las fronteras que dividen estos dos espacios aparecen borrosas en el período que abarca el final de la era feudal europea y todo el renacimiento, la distinción alcanza su máxima expresión a partir de una doble revolución: la política en su expresión liberal y la economía en su expresión capitalista⁵⁸.

El binomio público- privado es una formación histórica, razón por la cual su presentación como articulación o dicotomía es resultante del proceso histórico en el cual es abordado. Así, las concomitancias y separaciones que se dan en el espacio público y el privado en la historia de una sociedad permiten articular un abanico de opciones por las cuales se puede analizar las alianzas y rupturas que entre estos dos ámbitos se producen en determinado momento histórico. Analizar sus representaciones en el teatro y la literatura del periodo 1837- 1857, nos posibilita estudiar el modo específico en el cual estas imágenes se constituyeron en paradigmas de identificación y proyección

⁵⁷ “La personalidad creada por las apariencias, controlada de alguna manera por la conciencia acerca del propio pasado, la espontaneidad sólo a través de la anormalidad: estos nuevos términos de la personalidad comenzaron a emplearse en el siglo pasado a fin de comprender a la sociedad misma como una colección de personalidades. Dentro de este contexto la personalidad accedió, en el siglo XIX, al dominio público de la capital” (Sennett, 2011: 192).

⁵⁸ El capitalismo industrial tuvo un segundo efecto sobre el dominio público, sumado al de mistificación. Alteró la naturaleza de la privacidad; o sea, afectó el dominio que equilibraba el público” (Sennett, 2011: 186)

de un ideario político cultural que abrigó la posibilidad de proyectar una frontera cultural que por momentos presenta rasgos de porosidad entre estas dos esferas, y por otro, una división inquebrantable de sus márgenes.

Fernando Devoto y Marta Madero en su libro *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870* (1999), subrayan que la Revolución de Mayo detuvo y hasta incluso invirtió el proceso de privatización de la vida del que los últimos años del Antiguo Régimen de la colonia habían sido testigos. Esta politización de todos los espacios, “que debía educar en la tradición republicana a una sociedad civil desagregada, (...) traería aparejada por largo tiempo la difícil constitución de un espacio privado, exento de los avatares de la política, y sería a la vez un obstáculo en la creación de un ámbito político arrancado al poder de los ‘privados’”. Sólo hacia finales del siglo XIX, con la formación del Estado nacional, se podrán establecer fronteras claras entre lo público y lo privado, y la construcción delimitada de estas espacialidades se presentará como uno de los elementos claves para la reconfiguración del espacio político y social. Pero entre el período posrevolucionario y la emergencia del Estado nacional, nos interesa detenernos en el análisis de lo público y lo privado durante el gobierno de Rosas, en especial en su segundo gobierno y la representación que de este binomio se realizó en el teatro.

Durante la primera mitad del siglo XIX, el teatro fue una de las manifestaciones más significativas en cuanto a la construcción de un imaginario social. Si en un principio presentaba una clara diferenciación entre un público culto y otro popular, este aspecto no impedía que en la sala teatral se mezclaran estos sectores. Sin embargo, esta mezcla social en los teatros, como también en otros ámbitos de la vida pública en las décadas inmediatas posrevolucionarias, servía para escenificar y concretar la existencia y distinción de la elite. Señala Madero (1999: 123):

Ese ámbito fue convertido durante la década revolucionaria en objeto explícito del celo reformista que acompañaría la reformulación del pacto entre la elite gobernante y la masa de la población, entre quienes detentaban el poder y una ciudadanía que por definición no podía admitir la existencia de ninguno. (...) Aunque algunos testimonios revelan que la mezcla de públicos de distinta extracción social se debía en parte al carácter a veces groseros de las sátiras representadas, o de la tematización de cuestiones juzgadas demasiado *risqueés* para los cánones de la época, el pedido de alguna reforma de ‘moralización’ del teatro tendía a enfatizar su carácter primordial de diversión exclusiva de ‘las familias’ de la elite.

Si como hemos señalado en capítulos anteriores, durante estos años se producen una fuerte ruralización de los estratos sociales, la “elite” aristocrática posrevolucionaria que permanece en la Argentina rosista debe reconfigurarse en este nuevo mapa político- social y opta por una paulatina reclusión en el ámbito privado puesto que los espacios públicos considerados como propios se ven invadidos por intrusos:

Ante la marea plebeya la tendencia más natural de las familias decentes era la de retirarse de los escenarios públicos más expuestos a aquella presión para refugiarse en la intimidad de las reuniones privadas o del hogar. (...) Efectivamente, la ideología republicana traicionaba las pretensiones sociales de los miembros de la nueva elite criolla en Buenos Aires y en las provincias, aun en aquellos espacios en teoría más resguardados del contagio externo. (...) En los relatos que contemporáneamente circularon a media voz respecto del espionaje rosista en Buenos Aires, protagonizado en las propias casas de las familias de elevado tono por sus criados y esclavos, aparecería en cambio un aspecto de una actitud de desconocimiento -de deferencia denegada- bastante más preñado de amenazas. (Madero, 1999: 133).

Este espionaje rosista que hace referencia Madero, y del cual la novela *Amalia* de Mármol es un claro referente ficcional, da cuenta de que era necesario mantener muchos aspectos de la vida privada en secreto. Un secreto que es primordial cuando “el ser y parecer federal” no alcanza en esta sociedad; cuando es necesario establecer y articular tácticas para poder sobrellevar el padecimiento que se experimenta ante una esfera pública que se presenta como oponente de los protagonistas de las ficciones literarias y dramáticas de la época. Este sentimiento tematizado en las obras antirosistas se debe a la fuerte politización que experimentó la sociedad argentina, y sobre todo a partir del segundo periodo de gobernación de Rosas en el cual el Restaurador moviliza a la sociedad en torno al llamado de la “Santa causa de la Federación” y otorga nuevas atribuciones políticas a los jueces de paz y a los curas para que prediquen la santa causa a los parroquianos (González Bernaldo, 2003), como así también asegurar las fidelidades políticas que se realizan en los espacios jurisdiccionales de estas autoridades. Afirma González Bernaldo, 2003: 196):

Con el giro que toma el régimen de Rosas, la política penetra las relaciones cotidianas, introduciendo otros signos identitarios y otros vínculos que parecen

modificar el sentido de los intercambios de la población en esos lugares de sociabilidad cotidiana. Los conflictos de vecindad, que los alcaldes y jueces de paz tienen por función dirimir, son puestos aquí a contribución de la causa política. (..) No podemos dejar de destacar que la politización en tiempos de Rosas se funda igualmente sobre esos vínculos de vecindad que introducen su propia lógica en el proceso despolitización. El engranaje del aparato represivo de Rosas toma pie en las relaciones de cara a cara en que el vecindario es llamado a ejercer un control cotidiano sobre sus convecinos, bajo la mirada atenta de las autoridades civiles, religiosas o militares. En otros términos, el papel que cumplen entonces los curas, jueces de paz, comisarios y alcaldes como figuras políticas no puede comprenderse sin tener en cuenta el rol que jugarán estos vínculos de vecindad en la construcción de fidelidades políticas. Ellos parecen insertar a las autoridades territoriales en el entramado de relaciones de vecindad, que pueden por ello tomar los contornos espaciales de la jurisdicción de estas autoridades.

Si como dice González Bernaldo la política penetra las relaciones cotidianas, y lo público aparece como controlador del espacio privado que se establece a partir de los lazos de vecindad y sociabilidad, desde la mirada de un poder soberano no puede haber una frontera posible entre estas dos esferas. Lo privado como continuación de lo político y la invasión de lo público sobre lo privado, son dos aspectos de los cuales el teatro y la literatura antirosista de la época se harán eco, pero con el fin de promulgar una escisión. Los textos antirosistas leen de manera ficcional las fronteras que el régimen postula e inscribe en su territorio con el fin de contener y controlar la circulación de los cuerpos, de los bienes simbólicos y del capital cultural, tal como lo hemos analizado hasta el momento en las obras dramáticas del teatro de intertexto romántico que discuten con las formas bárbaras de dominación. Sin embargo, con respecto al binomio público privado, éste es leído por los escritores opositores a partir de la porosidad o casi inexistencia de una frontera entre estos dos ámbitos culturales. De esta manera, representan estas dos esferas de dos maneras: a) como una continuación, que halla su forma más representativa en la representación que los textos hacen de Rosas asociado a una correlación de sus pasiones y sus desbordes que opera tanto en lo público como en lo privado (como hemos señalado en relación con el análisis realizado de *Rosas y Urquiza en Palermo* y en *Camila O'Gorman*); b) como una invasión del mundo privado, porque ante un espacio que se representa desde las teorías clásicas del estado (Foucault, 2007), la

mirada soberana todo lo controla: el territorio, la circulación en el espacio público, y también los hábitos y afectos del mundo privado.

Esta representación que evidencian las obras teatrales antirosistas se encuentra en consonancia con obras literarias como *Amalia* de José Mármol, pero en el cual ese espacio público y privado aparece relativamente separado aunque en constante tensión. El texto de Mármol construye su movilidad a partir de los recorridos que Daniel Bello realiza por la ciudad sitiada del Buenos Aires de 1840, estableciéndose como el sujeto móvil por excelencia. Mientras que Amalia y Eduardo son personajes que habitan lo privado (la casa de Amalia funciona como reducto de las pasiones, levanta sus muros contra la sociedad federal pero deviene en el espacio en el que se desarrollan las tácticas políticas para liberar a la patria), Daniel es el personaje que visita y transita los dos mundos, la casa de Amalia, la casa de Florencia (que funciona como su espacio amatorio pero también para la articulación de las tácticas políticas) y la casa de Rosas (expresión de lo público que reduplica en el ámbito de su propio hogar sus formas de gobierno). No obstante, a pesar de los bien determinados límites que el texto de Mármol construye, es en su concomitancia en la cual se producen los conflictos que hacen que avance la historia y que se inicie el camino hacia la desventura, tanto amorosa como política. En este sentido, la frontera entre lo público y lo privado se constituye en una zona de pasajes múltiples que es atravesada por última vez cuando lo público, la sociedad federal, ingresa a la casa de Amalia y deja a los “cuerpos federalmente vestidos de sangre”. Si a lo largo de la obra de Mármol existe la posibilidad de los dos espacios, pero que constantemente están en correlación y dependencia, en la mirada final del texto se exhibe que esa liminalidad entre lo público y lo privado no es posible. En el ingreso final de la federación a la casa de Amalia, se desencadena la tragedia.

Pero no sólo en la casa de Amalia, la invasión de lo privado culmina con la extinción de sus miembros: en *Una víctima de Rosas* de Francisco Xavier de Acha hemos observamos que esta invasión presenta la misma funcionalidad. Juan, el representante de la sociedad federal, al casarse con Carolina, produce un quiebre en las relaciones filiales, a la vez que anticipa el desenlace fatídico de la historia. Asimismo, al carácter móvil que presenta Carlos -al igual que Daniel Bello- entre los espacios privados y públicos, se contrapone el carácter inmóvil de Enrique, exiliado en su propio hogar. Tanto el espacio público como el privado presentan para Enrique una amenaza, y esto es porque, desde el inicio del drama, la presencia federal en el reducto familiar ya está instalada, por eso no hay salida posible y la sangre tiñe no sólo la sociedad sino también el espacio familiar. Con diferencias, pero sosteniendo esta tesis, en *El cruzado* de Mármol observamos cómo la historia de amor entre Celina y Alfredo se torna imposible cuando él es llamado a cumplir con el deber

patrio, cuando es interpelado nuevamente como hombre público que debe servir a los intereses de su país y de esta manera renunciar a su amor hacia Celina. Al igual que Eduardo en *Cuatro épocas*, Leonicio en *Amor y Patria*, en quienes el llamado a cumplir el deber público, la liberación de la patria bajo el yugo de la tiranía, produce que estos personajes deban relegar sus afectos familiares, sus lazos amorosos, y acudir a su deber.

Sin embargo, en los textos dramáticos del período observamos que se presenta un intento de construcción de una frontera que delimite lo público de lo privado. Si los escritores opositores a las formas bárbaras de dominación del período promulgan por una apertura de fronteras y por la libre circulación de los cuerpos, de los capitales simbólicos y culturales, en el caso de las esferas perteneciente al binomio público- privado, ellos abogan por la instauración de una frontera que permita su distinción.

Consideramos que el elemento que permite vislumbrar este intento de demarcación fronteriza y que pretende postularse como un reaseguro del espacio privado es el “nombre”. Existe una preocupación que los textos dramáticos representan en torno a la idea y el valor del nombre en los jóvenes protagonistas de los dramas antirosistas. El nombre, que concentra múltiples significaciones colectivas pero sobre todo personales amparadas en la noción de linaje, tradición y distinción; a la vez representa una forma de intentar atrapar la inmortalidad y asegurarse un lugar en la Historia, pero también en las historias. Además, el tener un nombre y defenderlo traduce un intento de reaseguro del espacio privado en aras del dominio y la invasión pública. Rodríguez pérsico (1993: 11) señala que:

La preocupación por el nombre propio se inicia en las postrimerías de la edad media, se prolonga durante el renacimiento donde comienza a vislumbrarse la concepción del sujeto pleno y culmina en el siglo XVIII. El nombre propio introduce la *diferencia* que permite aislar lo singular de lo masificado. En él permanece cifrada la historia de una estirpe aceptada y continuada o, por el contrario, vilipendiada.

El nombre como valor y distinción, como un signo que representa en los textos dramáticos una reconquista del mundo familiar, pero en clara remisión a una elite, ante una sociedad barbarizada, y del cual es necesario aferrarse cuando los valores sociales aparecen erosionados. Mediante el nombre, el sujeto se enuncia, se reconfirma su yo y a través de esa reconfirmación puede consolidarse y reapropiarse de los espacios perdidos o invadidos. Por ello, para poder postular una

frontera que establezca la separación de este binomio, primero tiene que hacerse un lugar en la esfera pública, luchar por sus idearios de liberación y revolución, y una vez consolidada esta situación, podrá acceder a una vida en la cual lo privado permanezca en una situación de liminalidad con lo público, con contacto, con modificaciones mutuas pero no invadido y controlado por la mirada soberana de poder. Porque, si el uso del nombre garantiza la individualidad, y una vez garantizada se alcanza la separación de la masa y la salida del anonimato, el sujeto protagonista de las acciones alcanza esa reubicación en la esfera pública, y si tiene éxito, logra también triunfar en el espacio privado. Por ello, el nombre adquiere un valor simbólico que es incomparable al valor económico. Leemos en *Cuatro épocas* (Mitre, 1927: 145):

Molina

Mi querido Manuel, yo no tengo otra cosa q^o dejarte más q^o un nombre puro y sin manchas.

Manuel

Yo sé que ese nombre me impone grandes deberes que debo yonar.

Molina

Hijo mío tu nombre te impone altas obligaciones, el hijo de un soldado de la Independencia está obligado más que ningún otro a llenar una misión sagrada.

Así entendido, el nombre se constituye en un legado entre padres e hijos pero también entre ciudadanos, por tal, Eduardo, el protagonista de *Cuatro épocas*, elige para su hijo y el de Delfina un nombre que continúe esta cadena de luchas a favor de la patria. Le dice Eduardo a su hijo Berón (Mitre, 1927: 209):

Hijo mío, mi querido Berón, tu llevas el nombre de uno de los mártires de la Libertad Argentina, el nombre ilustre de Berón de Estrada, del muerto en la Barranca de Pago Largo, en medio de los valientes correntinos

Berón

Papa, cada vez que hoigo ese nombre, no puedo menos de llorar.

Eduardo

Sí, llora, por q^o la losa de los valientes debe ser umedecida con el lloro de la inocencia, llora, p^o fortifica también tu alma para q^o un día puedas imitar el

denuedo, la constancia, y el odio á los tiranos q° á mostrado Berón de Estrada, uno de los primeros que alzó su cabeza, y el primero q° calleron en el campo de batalla, defendiendo la Libertad de la Patria

El nombre, en la obra de Mitre, se asocia con el ser patriota y por tal, necesita ser afirmado y reafirmado lexicalmente, porque si no se nombra, es devorado por un “ellos” antipatriota. Porque si los nombres que representan un linaje son los emblemas de la patria libre, su opuesto, el ellos que intentan someterlos a una vida bajo la tiranía, se masifica en un adjetivo que elimina los nombres y los concentra en el calificativo de antipatriotas. No poseer un nombre es resignar un lugar en la patria de los libres. Por ello, mediante el nombre, se reconfigura el territorio de la patria a la vez que se reasegura su tradición y su supervivencia que retoma el ideario político de Mayo. Esta misma tesis, la del nombre asociado con el ser patriota, recorre los textos de Mármol, *El poeta y El cruzado*, como también la obra *Policarpa Salavarrieta*. En estos textos, la pérdida del nombre traduce un lugar de infamia y derrota política, sin el nombre la sociedad corrupta o la barbarie del desierto los consume. Por ello, es necesaria su reivindicación, y si la sociedad que se les opone a estos personajes que claman por sus nombres es ciega ante este valor, tal como le señala Don Antonio a su hija María en *El Poeta* (Mármol, 1932b: 126): “Qué te promete ese hombre, que toda su plata es nombre y versos su profesión”, estos personajes se aferran a él y desde ese aferramiento sostienen su batalla, aun al precio de perderla.

Así, ganando y sosteniendo un nombre en el espacio público, estos personajes reivindican su condición política pero a la vez, y solo mediante su triunfo público, consolidan -en el caso de lograr tal victoria, como en *Rosas y Urquiza en Palermo y Cuatro épocas*- un lugar seguro y no contaminado para alcanzar la victoria en la esfera privada y por lo tanto promulgar por su separación. Si esto no es posible, y se pierde el nombre, si no es factible retornar o invadir el espacio público del cual fueron eliminados o que voluntariamente abandonaron, como en el caso de *El cruzado*, ya no hay acción posible y tampoco es posible erigir una frontera que permita la coexistencia armónica de las dos esferas. En el caso de esta obra de Mármol, haber perdido el nombre en el pasaje hacia el desierto (varios nombres tenía en su patria, en el desierto tan solo lo llaman Alfredo, explica este personaje) hacia el encuentro de sus pasiones junto a Celina, implica el fracaso tanto en el orden de lo político como en el orden (o desorden) de lo sentimental. Y esa pérdida, no puede más que ocasionar tragedia. La infamia corroe todos los espacios y se vuelve signo de la derrota.

Sin embargo, el valor y la reconquista del nombre no es solo privativo de los personajes de las obras dramáticas del período, sino, y en esa relación especular que establece el escritor con sus personajes, el nombre reenvía al lugar por el cual los escritores románticos abogan. Relegados a escribir sus discursos políticos que critican al soberano del territorio desde el otro lado de la frontera que los aleja de su patria, promulgar por la conquista del nombre propio les permite salir del anonimato y erosionar las fronteras geográficas reales de su experiencia en el exilio. En este sentido, sus discursos dramáticos se postulan como un encuentro discursivo que les proporciona el modo de incidir con/contra el poder. Como las *lettre de cachet* que analiza Foucault (1996) en *La vida de los hombres infames* mediante las cuales los hombres y mujeres de la edad media podían encontrarse con el poder mediante la letra escrita y así acceder a un lugar, aunque momentáneo, en ese discurso y alcanzar visibilidad. A través de ellas, Foucault señala que la vida de estas personas sale del anonimato a través de un encuentro fugaz con el poder y de esa manera registran una acción en la Historia y por lo tanto garantizan su presencia.

El punto más intenso de estas vidas, aquel en que se concentra su energía, radica precisamente allí donde colisionan con el poder, luchan con él, intentan reutilizar sus fuerzas o escapar a sus trampas. Las breves y estridentes palabras que van y vienen entre el poder y esas existencias insustanciales constituyen para éstas el único momento que les fue concedido; es ese instante lo que les ha proporcionado el pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago (Foucault, 1996: 82).

Como esas vidas y como esas *lettre de cachet*, los discursos dramáticos de los escritores románticos opositores a Rosas pueden ser entendidos en esta misma línea de sentido. Escribir, y escribir sus nombres, representa el gesto que los incluye en la patria que no desean (la no patria) para postular su patria. Así entendido, reubicar sus nombres en el panteón de una futura patria libre les permite reposicionarse a ellos mismo y producir ficciones infames porque “más que cualquier otra forma de lenguaje, la literatura (y el teatro) sigue siendo el discurso de la "infamia", a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado” (Foucault, 1996: 90).

4. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS FUTURAS

En la presente tesis nos hemos propuesto investigar las representaciones de la frontera en el teatro de intertexto romántico rioplatense (1837- 1857) y estudiar los cruces y desplazamiento geográficos y culturales realizados por los personajes de los dramas. El corpus aquí analizado representa casi la totalidad de obras escritas durante el segundo gobierno rosista en la Argentina y durante la Guerra Grande de Uruguay y, tal como lo hemos estudiado, la gran mayoría de ellas se relacionan de manera explícita con estos referentes, en especial con las formas de dominación del cuerpo social, ya sea para criticarlas o para legitimarlas. Hemos establecido a partir del estudio de este corpus de obras y de las temáticas que engloban, dos grupos textuales: el primero, el que discute con la figura de Rosas o las formas bárbaras de dominación; el segundo, el que busca legitimar el discurso rosista.

Ante un teatro que se halla fuertemente politizado y en el cual no es posible hablar de un campo teatral autónomo, puesto que el arte se encuentra al servicio de la política, estas obras comparten una misma estructura de sentimiento, que refiere al modo de leer y escribir ficcionalmente el presente del territorio, la Historia, apelando a un uso literal o metafórico para dicha representación, con el fin de postular el ideal de nación por el cual se aboga. En ese leer y escribir el cuerpo territorial hemos hallado que la frontera geográfica o cultural se hacía presente en estas textualidades como un medio que les permitía a los escritores de la época establecer el sistema de polaridades políticas y culturales de este momento histórico específico. Así, en la frontera y en su textualización, los escritores románticos hallaron un modo específico para articular sus lógicas críticas o legitimadoras de los proyectos nacionales que pretendían instaurar luego de haber ganado la independencia de la patria. Por ello, nuestro principal objetivo ha sido desentrañar esas lógicas de funcionamiento implícitas en el abordaje de la representación y significación de la frontera a fin de profundizar los modos específicos en que lo social se inscribe en los textos dramáticos y en que los textos dramáticos se inscriben en una sociedad signada por los conflictos a partir del estudio de un campo teatral en formación y de la recepción de los textos teatrales abordados.

Hemos partido de la hipótesis de que en el teatro rioplatense de intertexto romántico (1837-1857), la frontera separa universos territoriales, simbólicos y lingüísticos asociados a la dicotomía civilización y barbarie pero también temporalidades: fundamentalmente, los “antiguos” sistemas de pensamientos, asociados al pasado colonial y los “nuevos” idearios políticos y culturales. Al mismo tiempo, la frontera se presenta como un dispositivo capaz de articular, condensar, las diferentes

metáforas políticas y culturales por medio de las cuales los letrados de la época buscan legitimar sus discursos respectivos -el discurso rosista y el antirosista o el que critica las formas bárbaras de dominación- y posicionarse políticamente “frente a” o “en” el poder. A lo largo de la tesis hemos podido comprobar esta hipótesis general de nuestra investigación, como así también hemos podido verificar las hipótesis subsidiarias que de ella se desprenden.

Hemos dado cuenta del contexto político y cultural en el cual el teatro romántico rioplatense tiene lugar, como así también hemos establecido su función didáctica y doctrinaria. Nos interesó profundizar en cómo la propuesta romántica ha establecido una frontera entre los antiguos sistemas de pensamientos -asociados con la Ilustración y con un alejamiento del pasado hispánico- y un nuevo horizonte político cultural que se inscribe en un presente relacionado con el ideario político y cultural europeo por parte de los escritores pertenecientes a la Generación del 37. Hemos establecido una misma preocupación estética por parte de estos escritores en cuanto al rol de la juventud y cómo esta temática aparece representado en sus obras. La juventud es asociada a una nueva cosmovisión social a la vez que se representa como un valor y es el único capaz, desde la mirada de los escritores, de producir el cambio y el progreso social. Para ello, despliegan un abanico de características positivas sobre los personajes jóvenes de las acciones dramáticas, pero en especial, se concentran en exaltar su compromiso y lealtad con el ideal de patria que se pretende y que se aleja de una sociedad barbarizada y barbarizante. A partir del binomio amor-patria, las acciones de estos personajes se dirimen, provocando, en la mayoría de las resultantes de dichas acciones, que los jóvenes opten primero por continuar con su ideal patrio y lo amoroso aparece subsidiario. En el caso que esto no suceda, el amor deviene en un obstáculo que en varios de los dramas en los cuales se antepone la pasión ante la razón, se anticipa el desenlace trágico de las obras. Así, se propone un ideal de amor que esté regulado por la razón y el deber social que se opone a un amor pasional, desmedido, asistemático y que condena -a quienes lo experimentan- a la fatalidad. En síntesis, la victoria en el plano amoroso, en estos dramas de la Generación del 37, sólo es alcanzada si se triunfa en el plano político y se lucha por la liberación de la patria del yugo de la tiranía. Ahora bien, ante este ideal de jóvenes comprometidos, los textos representan como sus adversarios a la juventud frívola, que es emblema de una sociedad corrupta que prefiere el ocio y los vicios. Esta juventud frívola es sinécdoque de la sociedad que los textos critican y se oponen y de la cual se sienten extranjeros. Frente a esta sociedad frívola, los jóvenes se aferran a sus ideales que se asocian con la gloria, el honor y la trascendencia, razón por la cual la juventud es entendida como una virtud y un valor que no es permutable y que representa, en asociación con esos ideales, uno de sus máximos capitales simbólicos de esta generación. Además, mediante estos jóvenes y lo

que ellos representan, encontramos el grado de especularidad que se establece entre el intelectual y sus personajes: el personaje deviene símbolo de la lucha de un lugar social por el cual los intelectuales antirosista abogan y que sólo será alcanzado una vez caído Rosas y cuando retornen a la patria luego de su exilio.

Tanto en los textos rosistas como en aquellos que discuten con las formas bárbaras de dominación, hemos analizado cómo la preocupación por el territorio, la geografía y la construcción de los mapas de poder se hacen presentes. Tanto en unos como en otros no ha interesado observar cómo los escritores apelan a las teorías clásicas del estado (Foucault, 1997, 2004, 2006) para dar cuenta no sólo de la fragmentación del espacio territorial sino también del cuerpo social que se halla escindido por fronteras y amurallado. Respondiendo a un paradigma de representación literal o metafórica del gobierno de Rosas que remite al de una corte y en algunos casos a la de un harem (en este caso, la metáfora de oriente se hace presente para denunciar el despotismo de las formas de gobernación bárbaras), los textos representan un estado soberano en el cual el soberano del territorio tiene derecho a hacer morir o dejar vivir a sus súbditos. Además, este soberano es el encargado de establecer las fronteras que determinan por dónde se puede circular y por donde no, a la vez que regula los cuerpos y establece cuáles son los cuerpos productivos y cuáles no. Ante un territorio y un cuerpo social atravesado por fronteras, los textos antirosistas promulgan por la apertura de esas zonas fronterizas, proponiendo cruces y desplazamiento territoriales y culturales a cargo de los protagonistas de los dramas. Ante el control y la sujeción que propone este estado soberano textualizado por los dramas del período, se propone un ideal de circulación aunque en muchos casos, dicha circularidad tiene como resultado desenlaces fatídicos. La única circularidad que expresan estos textos que discuten con las formas bárbaras de dominación es la circularidad de la sangre: en este territorio amurallado, sólo el derramamiento de sangre y su circulación es lo permitido. Sin embargo, en la metáfora de la sangre se condensan dos usos por parte de estos dramas: uno, el que responde al control soberano; otro, el que refiere al lugar de redención y trascendencia. La sangre en manos de las formas bárbaras de dominación traduce el castigo de aquellos que se revelan o intentan escapar de su dominio pero a la vez, traduce la posibilidad de pensar esta sangre como el elemento fundante de una nueva progenie.

Una vez observado y analizado el territorio que las obras dramáticas textualizan, no hemos preocupado por la definición del concepto de frontera y su significación específica en los dramas y la literatura del periodo 1837- 1857. Para ello, hemos analizado los diferentes estudios que sobre este concepto se han realizado desde diferentes disciplinas científicas, la historia, la geografía, la semiótica, la antropología. Hemos establecido que en este momento histórico la

frontera se presenta como el punto que divide la civilización de la barbarie, a la vez que determinamos su caracterización como dispositivo que articula las polaridades pregnantes en esta coyuntura histórica. Desde el otro lado de la frontera que separa a los escritores opositores y exiliados de su patria, ellos acuden a la frontera para representarla y en esa representación delimitan el ideal de la nueva nación libre por la cual promulgan. Mediante la porosidad de la frontera, cuelan sus discursos y la proponen como un lugar desde el cual evaluar la nación presente en aras de una nación futura. Por el contrario, en el caso de los escritores rosistas, la frontera se presenta como el lugar al que se acude para legislar y adoctrinar el cuerpo social a la vez que impugnan su porosidad y promulgan por un ideal de estancamiento entre los dos espacios que toda frontera delimita. Realizada la conceptualización de la frontera, como también su funcionamiento en los textos de nuestro corpus, nos hemos concentrado en el análisis de los cruces y desplazamientos por la frontera como también así de los sujetos que la atraviesan. Hemos establecido que el cruce de la frontera determina un cambio en el sujeto de la acción que lo experimenta y el concepto de aventura acuñado por George Simmel (1998) nos ha sido funcional a fin de comprender y dar cuenta de estos procesos. La aventura, entendida como aquella experiencia que corta con el continuum de la vida, que tiene un principio y un final y que una vez culminada hace repensar la vida en general y por lo tanto puede o no ser reterritorializada dicha experiencia al orden de lo conocido, nos permitió caracterizar las experiencias de cruces por parte de los personajes de los dramas, como así también, categorizar diferentes aventuras que en ellos se evidencian. Así, establecimos una distinción en las obras de teatro de este período a partir del término global de aventura y evidenciamos sus características propias. Ellas son: aventura intelectual, aventura política (subdividida en aventura colonial y poscolonial) y aventura amorosa.

- Aventura intelectual: el actante se encuentra ante un pasaje de antiguas a nuevas formas de conocimiento que evidencia la transición del iluminismo al historicismo romántico. La experiencia aventurera implica romper con un pasado ideológico prehispánico y pretende instalar una nueva sensibilidad cultural que se expresa en el orden de las artes pero que repercute en el plano social a través de la idea de progreso económico. Así, el sujeto de las acciones busca alcanzar su objeto, el reconocimiento artístico y la puesta en práctica de su imaginaria cultural.
- Aventura política: caracterizada por la dependencia con los debates establecidos en el espacio público y que incide de manera directa en el espacio privado de los actantes de los dramas. En esta

experiencia el sujeto se constituye en sujeto político y cobra visibilidad. La política es entendida y vivenciada en términos antagónicos y expresa la imposibilidad de acuerdo entre los sectores en pugna. En estos dramas se evidencia una marcada apelación a los lexemas patria, nación, libertad y pueblo, privilegiando en ciertas textualidades el uso de un vocabulario republicano (en referencia a la tiranía, al despotismo, a la esclavitud, a las cadenas) y los sujetos de las acciones —en el caso de las obras antirrosistas o en aquellas que se discute con la dominación territorial- buscan concretar su objeto: liberar a la patria o impedir su dominación. En los dos grupos de obras, el sujeto busca concretar su objeto: la defensa de la soberanía. Para ello desplegará un discurso civil anclado en el lexema traición y sus oponentes, dentro de esta lógica, son los traidores a la patria por la cual se lucha. Mientras que el traidor para las obras rosistas o que discuten las formas bárbaras de dominación, son los conquistadores o el propio rosas; para las obras antirosistas, el traidor es el extranjero, el “vende patria”.

Asimismo, en la aventura política hemos observamos dos variantes: 1) La aventura colonial: ligada a los procesos de colonización por parte de los europeos sobre América y cuya representación en los dramas se produce a través de la ficcionalización del acontecimiento histórico de la conquista o mediante la metáfora exótica. Ella se caracteriza -en el caso de *El charrúa* y *Atar Gull*- por la presentación en escena de los cuerpos subalternos como sujetos plausibles de ser desterritorializados con el fin de ser reterritorializados en las nuevas lógicas de dominación. Los oponentes a estos sujetos, son los conquistadores, y si para el caso de *El charrúa*, es la propia comunidad la que aparece como ayudante, en el caso de *Atar Gull* y *Policarpa*, son sujetos que intentan lograr sus objetivos de manera individual, la categoría de ayudante en estos dramas se presenta vacía. 2) La aventura poscolonial: relacionados con los procesos políticos posteriores a la Revolución de Mayo, estos textos proponen, por un lado, un discusión y problematización hacia el gobierno rosista con el fin de implementar —el plano literario- el ideario político de la generación del 37; por otro, buscan la relegitimación y divulgación de los ideales de lo política gubernamental de Rosas.

- Aventura amorosa: subsidiaria de las aventuras precedentemente mencionadas, se construye en las diégesis como soporte estructural que acompaña al desenvolvimiento de las acciones principales de

las obras dramáticas. La aventura amorosa está en plena dependencia con los aspectos sociales y políticos en los cuales sucede y su concreción o no concreción estará dada por el fracaso o la derrota en el espacio público. El dilema que acompañará a estas textualidades se ancla en la síntesis o antinomia de amor y/o patria, por lo tanto en ellas el determinismo social y/o espacial será característico.

A partir de los cruces fronterizos y del concepto de aventura y de las diferentes categorizaciones aventureras establecidas, hemos considerado a la frontera como un umbral, como un borde sinuoso por el cual los personajes de los dramas atraviesan y en ese atravesamiento encuentra su evolución (al traspasar, sueñan o imaginan patrias utópicas) o su declive. Si encuentran una evolución, el resultado de la experiencia aventurera es una aventura positiva, sin embargo, en el caso que experimenten un declive de sus ideales o experiencias, la aventura expresa su reverso, la desventura. En este mismo sentido, y partir de las modificaciones señaladas en relación con la aventura, hemos conceptualizado a los personajes de estos dramas como atravesados. A partir de los estudios sobre sujetos nómades realizadas por Deleuze y Guattari (1998), sus relecturas realizadas por Baidotti (2000, 2004) y Scavino (1991), el estudio de sujetos migrantes realizados por Fernández Bravo y Garramuño (2003), como así también, y en especial, el de Anzaldúa (1987) que propone la categoría de los atravesados para dar cuenta de los sujetos que atraviesan fronteras y en ese atravesar establecen territorios alternativos para la resistencia, hemos considerado esta última perspectiva teórica para dar cuenta de los personajes de las obras de nuestro corpus que cruzan fronteras. Consideramos que el término atravesado implica una incidencia en el cuerpo y la experiencia del sujeto que traspasa de una cultura a otra, de una geografía a otra, tal como lo muestran los dramas que analiza esta tesis, y en ese atravesar la frontera que lo interior (la experiencia, la historia personal) se articula con lo exterior (la naturaleza, la Historia, la cultura) y produce la modificación y se dirimen categorías identitarias. El sujeto atravesado es el símbolo de una doble inscripción, de un pasaje doble que muchas veces puede presentarse como múltiple, pero que en no todo los casos puede producir un acomodamiento de las experiencias.

Estas experiencias de pasajes, de idas y retornos por las fronteras, en este caso geográficas, se condensan en muchas obras dramáticas del periodo a partir de la experiencia del exilio, experiencia que determinó una forma de vida pero también de escritura en los escritores proscriptos y la cual se hace presente en varios de los textos dramáticos abordados por esta tesis. La

representación del exilio como experiencia inherente a los propios escritores y que se proyecta en sus dramas, es evidenciada a partir de su rasgo positivo y negativo. En escritores como José Mármol y Francisco Xavier de Acha, el exilio es una forma que no expresa posibilidad de salida ante una sociedad corrupta sino que se vive como una utopía. En esta idea de luchar por la patria desde adentro a o desde afuera, estos escritores evidencian su mirada negativa y construyen textualidades que se traman como tragedia sugiriendo así que la única escapatoria posible se halla en la muerte. Contra esta visión cargada de negatividad, escritores como Alejandro Magariños Cervantes, Bartolomé Mitre, Pedro Echague, entre otros, proponen una ideal de continuación de luchas desde el exilio y por lo tanto de posibilidad, aunque futura. Asimismo, nos hemos detenido en el concepto de extranjero y su funcionalidad en las obras dramáticas antirrosistas a partir de *Juan de Borgoña o sea un traidor a la patria* y *El entierro de Urquiza*, únicos manuscritos hallados hasta el momento que representan el ideario político cultural de la federación. De allí su importancia y relevancia de estos documentos por conservar una archivo de imágenes y discursos que se aleja del ideario político de las restantes obras de nuestro corpus. Determinamos que en ambos textos el concepto de extranjero, y plena concordancia con una retórica republicana, representa el enemigo de la patria de Rosas y mediante él se concentra la crítica a los intelectuales opositores. El ser extranjero, en estos dramas, traduce el lugar de enemigo público y del cual la sociedad federal debe liberarse mediante su muerte (*Juan de Borgoña...*) o su doma (*El entierro de Urquiza*).

Realizado el análisis de las cartografía de estas aventuras geográficas y que corresponde a la segunda parte de esta tesis, en la tercera parte nos hemos concentrado en cartografiar las aventuras culturales que los dramas representan a partir de una frontera que se instala entre el pasado y el presente de los antiguos sistemas de pensamientos, como en el caso de *Don Tadeo*, o entre el presente y el futuro en el caso de las dos obras de Juan Bautista Alberdi: *La Revolución de Mayo* y *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable*. En *Don Tadeo*, la obra propone un mosaico de la realidad presente de los intelectuales de la Generación del 37 y su etapa de armonía con Rosas a la vez que inscribe un ideal de sociabilidad política amparado en un pasaje fronterizo de proyectos políticos e ideales estéticos pasados hacia un ideal político y estético romántico que se produce de manera conciliatoria. Con respecto a las obras de Alberdi, nos ha interesado rescatar el ideal de pueblo que este autor propone, como aquel depositario del cambio social, aspecto que aleja relativamente a este escritor

de sus contemporáneos. Además, hemos señalado la propuesta alberdiana de presentar un teatro de ideas y acciones en el cual el movimiento, el desplazamiento traduce un ideal de transformación.

Finalmente, nos hemos detenido en el análisis de los sujetos subalternos y del concepto de subalternidad presentes en *El Charrúa* y *Atar Gull*. Hemos considerado que la subalternidad en estos escritores debe ser entendida desde una intención netamente ficcional por medio de la cual los escritores hacen visible el cuerpo del otro, de aquél que se encuentra en los márgenes, para atravesarlos con la voz del letrado. En este gesto, la voz de escritor y el cuerpo ficcional del subalterno se alían con el fin de producir una visibilidad que no sólo es privativa de los cuerpos ficcionales sino también de la voz y el lugar social del propio autor romántico que escribe en oposición a las formas bárbaras de dominación. Con respecto al binomio público-privado analizado en el último capítulo de esta tesis, establecimos que en los textos antirosistas es representado a partir de su continuación e invasión de lo público sobre lo privado. El rasgo de continuidad es evidenciado en obras que representan a Rosas y construyen su imagen a partir de mostrar su despotismo, su terror y sus caprichos, tanto en sus formas de amar como en sus formas de gobernar. El rasgo de invasión del espacio privado es textualizado como un modo que discute con un modo de entender al gobierno rosista como un panóptico (Foucault, 1996). Ante esta invasión y la casi imposibilidad de acción en la esfera pública, los personajes acuden a un elemento por el cual no sólo se puede establecer una escisión entre lo público y lo privado, sino también reubicarse en el plano político. Este elemento es el nombre. Ganando y sosteniendo un nombre en el espacio público, los personajes reivindican su condición política pero a la vez, y solo mediante su triunfo público, consolidan un lugar seguro y no contaminado para alcanzar la victoria en la esfera privada. Asimismo, hemos señalado que si los textos dramáticos que discuten las formas bárbaras de dominación apelan y representan un ideal que promulga por una apertura de fronteras para así permitir la circulación de los focos civilizatorios, en el caso de la relación público-privado, postulan la construcción de una frontera que permita establecer la separación de estas esferas pero manteniendo su concomitancia y dependencia relativa.

Fronteras geográfica, culturales, temporales; cuerpos que las recorrieron, las atravesaron o vivieron allí. Una multiplicidad de opciones que se hicieron presentes en los dramas que estos escritores románticos escribieron desde un lado u otro de la frontera geográfica que dividía la patria de la no patria, dependiendo del lugar que la mirada la observara. Así, acudiendo a la frontera y

representándola los escritores dramáticos del período hallaron el modo de proyectar un modelo de nación, de Historia, pero también el presente y el futuro de sus historias. En síntesis, un umbral que produjo textos y discursos que delinearon las cartografías de un presente.

Posteriormente a la derrota de Juan Manuel de Rosas ante Justo José de Urquiza en la Batalla de Caseros en febrero de 1852, los escritores proscritos retornaron a la Argentina, y entonces, las fronteras se resignifican y el cuerpo de Rosas pasa a su exilio británico. Un período de organización nacional sucede a las dos gobernaciones rosistas que durante dos décadas estuvieron en el poder. El desarrollo social y cultural que se verifica luego de Caseros se extiende al ámbito teatral tanto en la proliferación de compañías extranjeras que realizan representaciones en los numerosos teatros que se inauguran en el período post rosista como en la continuación de la producción dramática nacional. En esta segunda fase observamos una nueva significación de la frontera que construye una nueva otredad y que separa a quienes privilegian el espacio urbano como espacio de la civilización de quienes reivindican el mundo rural como lo no contaminado, lo puro, que es corrompido por la política centralista llevada adelante por Domingo Sarmiento y Bartolomé Mitre (especialmente Lucio V. Mansilla y Francisco Fernández). En esta la frontera continúa delimitando la civilización de la barbarie, pero se cambian sus valores negativos y positivos. La ciudad aparece como el emblema de la corrupción, del espacio contaminado, mientras que se produce una revalorización del espacio rural. Ese espacio de la corrupción, en obras como *Monteagudo* (1873) y *Clorinda* (1873) de Francisco Fernández es representado mediante la metáfora exótica (Buenos Aires es Venecia en *Monteagudo* pero también Lima en *Clorinda*) con el fin de denunciar el despotismo de la ciudad. Tanto en estas obras como en *Solané* (1873) -también de Fernández- encontramos aspectos que estarán en concomitancia, junto con una poética del excluido social, con el ideario político y estético que José Hernández plasmará en su *Martín Fierro*. Esa poética de exclusión, la tensión entre la ley y la no ley, el nomadismo, como así también la transición entre un determinismo geográfico (que encuentra su origen en Sarmiento) a un determinismo social (que halla su origen en Hernández) son aspectos germinales presentes en este teatro de intertexto romántico y que luego la gauchesca recuperará y amplificará.

A partir de nuestros estudios sobre el teatro de intertexto romántico de la primera fase y que ha sido objeto de la presente tesis, nos interesa en un futuro inmediato continuar profundizando sobre el teatro rioplatense del siglo XIX puesto que creemos que el estudio de nuestro pasado

teatral nos permite comprender no sólo el modo en el cual se han tramado las diversas significancias entre teatro e Historia en el pasado, sino también entender y analizar el devenir presente del teatro en la actualidad. En la investigación llevada a cabo en esta tesis, como también en otros estudios parciales que hemos realizado sobre el período posterior a la primera fase del romanticismo teatral observamos textos que retoman la gauchesca primitiva teatral y otros que proponen una prefiguración de la gauchesca canónica (1884- 1896). Estos aspectos nos han sugerido un nuevo campo de investigación, y por ello, y en relación con nuestras perspectivas futuras de investigación, nos proponemos estudiar las implicancias estéticas, políticas y culturales relativas a la gauchesca teatral rioplatense a partir de la relación entre frontera, cuerpo y legalidad, como también así la implicancia de esta relación triádica en el surgimiento y evolución del actor nacional durante el período 1884- 1896; atendiendo especialmente a las diversas y complejas formas que esta relación presenta en las alianzas establecidas entre la cultura popular y la cultura alta en el período histórico seleccionado. Así también, nos interesa historizar los antecedentes de la gauchesca teatral rioplatense a fin de dar cuenta de los cambios y continuidades temáticas y procedimentales que posibilitaron la emergencia del género gauchesco, considerando la estrecha relación que esa emergencia establece con el surgimiento del Estado moderno.

Tanto en obras de la primera como de la segunda fase del teatro de intertexto romántico rioplatense, observamos la presencia del extranjero, que funciona como emblema de la traición, tal como lo representa Pedro Lacassa en *El entierro de Urquiza* (1852). Lacassa configura su texto en torno a una lógica americanista, la cual ya se encontraba presente en la gauchesca primitiva en obras como *El amor de la estanciera*, *Las bodas de Chivico y Pancha* y *El detall de la acción de Maipú*. En el caso de *El entierro de Urquiza* y *El amor de la estanciera* estos textos proponen un sistema de personajes semejantes y apelan a la dicotomía “propio-ajeno” que se articula en el personaje extranjero (el brasilero) y los nativos. Esta dicotomía también traduce quiénes tienen un saber y quienes no, y como el extranjero no tiene ese saber (militar, lingüístico, territorial) debe ser humillado (se lo reduce a servidumbre) y utilizado a los fines productivos de los nativos. La figura del extranjero será retomada por la gauchesca teatral, respondiendo al mismo sistema de valores, que busca mediante la caricaturización del extranjero (en este caso del italiano y su forma dialectal, el cocoliche) oponerlo a la figura del gaucho (el que tiene el saber y destrezas, aspectos también planteados por Alberdi en su obra *El gigante Amapolas*) y así construir una imagen de nación. Además, de la gauchesca primitiva quedarán en la gauchesca teatral una serie de fórmulas de

cortesía que harán referencia “al mundo querencial del gaucho” (Pellettieri, 1009: 16) y se producirá una estilización de la lengua gaucha.

Si durante el teatro de intertexto romántico de la primera fase la frontera divide la civilización de la barbarie, en la segunda fase se mantiene esta escisión pero se permutan sus signos valorativos (la ciudad deviene signo negativo y el campo signo positivo), creemos que en la gauchesca teatral la frontera será el lugar en el que se aloja a la barbarie y cuyo fin será volver legal la ilegalidad de los cuerpos que allí se ubican. Esta operación se corresponde tanto con un proyecto político nacional como con un proyecto literario y dramático. Así, en la gauchesca teatral rioplatense el cuerpo del gaucho es ubicado en la frontera: tanto en la frontera geográfica-estatal cuyo fin será de uso netamente productivo (Ludmer: 2000) a los intereses políticos y económicos de la clase dominante; como en la frontera dramática/literaria, que deja entrever una clara delimitación entre la cultura alta y la cultura popular. En la gauchesca teatral la frontera geográfica-estatal y la dramática-literaria se empalman y se legitiman como lugar de producción: produce el cuerpo y las voces subalternas con una funcionalidad de servicio, y por lo tanto de uso, para y por las elites letradas.

En este sentido, el cuerpo del gaucho, en sus contactos fronterizos, se desterritorializa y se reterritorializa (Deleuze:1998), en este segundo proceso de manera doble: en el plano literario y dramático, se reterritorializa en un cuerpo ficcionalizado por la cultura alta: se escribe su cuerpo y se escribe su voz en un registro que no le es naturalmente propio provocando una traducción; b) en el plano estatal, se enviste de un oficio (en detrimento de su “naturaleza libre”) para servir a la alta cultura. Ahora bien, la funcionalidad que tendrá la frontera en el género gauchesco teatral es la de ser “reservorio” de ilegalidades. En este sentido, la frontera construye su propia ley la cual intentará corregir, domar el cuerpo del gaucho, aplicando una “ortopedia” (De Certeau: 1996) sobre su cuerpo indisciplinado, pretendiéndolo volver un cuerpo dócil (Foucault: 1997) pero también un cuerpo víctima (Neveux: 2007) de la injusticia social. Así lo observamos en *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, obra que inaugura la gauchesca, forma sistema, crea una poética y significa la creación de una convención: “un acuerdo entre creadores y público, un pacto que establecía los límites de lo verosímil del género” (Pellettieri, 2001:103). En la obra de Gutiérrez y Podestá, como así también en *Martín Fierro* de Elías Regules, la frontera es el espacio signado para el castigo del gaucho ante el quiebre de una ley (económica). Pero si bien la legalidad que opera allí pretende volver a Fierro y Moreira “gauchos dóciles”, el mismo sistema fronterizo (a partir de su fuga del espacio de adoctrinamiento) los transforma en cuerpos móviles y acentúa su nomadismo. Además, el uso que el género realiza de estos cuerpos ilegales (da voz y personifica a aquellos que

estaban destinados a ser silenciados: hace visible lo invisible) permite la victimización a fin de destacar el carácter altamente doctrinario del género gauchesco. Este proceso de “doma” y victimización de los cuerpos, también se halla presente en *El entenaio* (1892) de Elías Regules, pero respondiendo a las reglas del melodrama, hacia el final del texto esa victimización del “gaucho” da como resultado una justicia poética que castiga a los malos y premia a los buenos. En este caso, observamos que la tensión entre legalidades e ilegalidades se hacen presentes y es la legalidad de la ciudad la que triunfa sobre la ilegalidad del campo. Una ilegalidad que el texto *Julián Giménez* (1893) de Abdón Arosteguy también va a condenar y que convertirá en legal mediante la muerte romántica de Giménez y el posterior suicidio de su reciente esposa, Carolina. Retomando aspectos del romanticismo social, presentes de manera manifiesta en *Solané y Clorinda*, Arosteguy construye un héroe gaucho que no es transgresor y es patriota. Pero si Abdón Arosteguy comienza a apartarse del modelo del gaucho perseguido, Orosman Moratorio vuelve sobre los pasos de Moreira y Fierro y pone en escena a *Juan Soldao* (1893), quien intenta reivindicar su identidad menospreciada proponiendo mediante su accionar una igualdad ante la ley.

En las obras previamente mencionadas, encontramos que la tensión entre legalidad e ilegalidad atañen también al orden de lo lingüístico. La gauchesca textualiza una polifonía de voces subalternas, al mismo tiempo que exhibe una proliferación de lenguas extranjeras (francesa, portuguesa e italiana) e ideolectos cuyo objetivo será servir de oponentes a la lengua que se pretende posicionar. Ángel Rama afirma que el dialecto funciona dentro de un sistema de oposiciones que no son sólo lingüísticas “sino decididamente ideológicas y sociales” (Rama, 1994:182). Así, ese dialecto es una invención literaria, poética y dramática que se pone al servicio de una creación: la de un idioma patrio que busca y encuentra su lector, su público. Un gesto inverso al de la generación de los románticos rioplatenses, que mediante un uso y exhibición de la lengua culta, dejaba en claro el destinatario de sus obras: la propia elite letrada antirosista. Ahora bien, si la elite letrada de fines del siglo XIX se apropia de la voz del otro (del gaucho) con un fin de nacionalización, en ese proceso el actor nacional permite el uso por parte de la alta cultura: da su cuerpo para incluirse en el proyecto cultural que ella pretende. En ese gesto se produce una “supuesta” alianza de cuerpos, voces y escrituras que abogan por el delineamiento de una identidad nacional pero también de una poética y una estética actoral. Ahora bien, el cuerpo del actor nacional responderá a la misma lógica de funcionamiento que opera en el plano dramático-literario: traductor de la cultura popular que sirve como mediador entre lo popular y lo culto con el fin de ser reconocido y legitimado. Para tal legitimación, el actor nacional cambia de espacio y traspasa la frontera que divide la arena circense o picadero del teatro a la italiana. Abandona el desierto y se

integra a la civilización. En ese pasaje fronterizo se produce su “ortopedia”: su cuerpo incorrecto, desenfrenado y que se desplaza libremente por la arena del circo, se convierte en un cuerpo sujetado al escenario y normalizado por la ley civilizatoria.

A partir de nuestros trabajos ya realizados y con la concreción futura de estas investigaciones propuestas, pretendemos realizar una rehistorización de nuestro pasado teatral en su relación con las diferentes representaciones de la frontera y los cambios de sentido que ella evidencia. Así, continuar acudiendo a la frontera como problema que textualiza la actividad teatral rioplatense, nos permite traspasar la frontera que separa el pasado del presente teatral, y en ese pasaje establecer puentes dialógicos para articular nuevos discursos sobre nuestro teatro y nuestra cultura.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. Obras de teatro

Acha, Francisco Javier de, 1932. “Una víctima de Rosas”, *Orígenes del teatro argentino*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo III, N° 8, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp. 543- 630.

Acha, Francisco Xavier de, *La fusión*,

Alberdi, Juan Bautista, 1960. *La Revolución de Mayo*, Buenos Aires: Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires.

Alberdi, Juan Bautista, 1960. “El gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable”, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pp. 87-110.

Bermúdez, Pedro Pablo, 1853. *El charrúa*, Montevideo: Imprenta Uruguaya.

Cuenca, Claudio Mamerto, 1926. “Don Tadeo”, *Orígenes del teatro argentino*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo II, N° 4, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp. 365-679.

Cuenca, Claudio Mamerto, “Muza”, *Orígenes del teatro argentino*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo II, N° 6, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp. 681-796.

Echague, Pedro, 1925. “Rosas y Urquiza en Palermo”, *Orígenes del teatro argentino*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo I, N° 6, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp.395- 477.

Fajardo, Heraclio, 1856. *Camila O’Gorman*, Buenos Aires: Imprenta Argentina del Nacional.

Fajardo, Heraclio, 1856. *Camila O’Gorman*, manuscrito. Archivo General de la Nación (Montevideo), Archivo Personal de Alejandro Magariños Cervantes, Caja, N° 149.

Lacasa, Pedro, *El entierro de Urquiza*, manuscrito. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.

Larroque, Alberto, *Juan de Borgoña o un traidor a la patria*, manuscrito, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, inventario: 026444.

Magariños Cervantes, Alejandro, *Amor y Patria*, Montevideo: Imprenta de la República.

Mansilla, Lucio V., 1926. “Atar Gull”, *Orígenes del teatro argentino*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo III, N° 6, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp.337- 458.

Mármol, José, 1932a. *El cruzado*, Buenos Aires: Instituto de de Literatura Argentina.

Mármol, José, 1932b. *El poeta*, Buenos Aires: Instituto de de Literatura Argentina.

Mitre, Bartolomé, 1927. *Cuatro épocas*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentös, Tomo IV, N° 4, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp: 136-250.

Mitre, Bartolomé, 1947. *Policarpa Salavarrieta*, Buenos Aires: Institución Mitre.

5.2. Obras literarias

Echeverría, Esteban, 2010. "El matadero", *El matadero un comentario y otros textos*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Echeverría, Esteban, 2000. *La Cautiva. El Matadero*, Blanco Ediciones, Buenos Aires.

Pelissot, Felisberto, 1856. *Camila O'Gorman*, Buenos Aires: Imprenta Americana.

Mármol, José, 1941. *Amalia*, Buenos Aires: Sopena.

Sarmiento, Domingo Faustino, 1961. *Facundo*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Sarmiento, Domingo Faustino, 1993. *Viajes*, España: Archivos.

Sarmiento, Domingo Faustino, 1958. *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud- América*, México: Fondo de Cultura Económica.

5.3. Publicaciones periódicas

British Packett

Comercio del Plata

Diario de la tarde

El nacional

La gaceta mercantil

La Moda. Gacetín Semanal de música, de poesía, de Literatura, de costumbres

Muera Rosas!

5.4. Archivos consultados

Archivo General de la Nación de Buenos Aires.

Archivo General de la Nación de Montevideo.

Archivo General del Teatro Solís, Montevideo.

Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Biblioteca Central de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo.

Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

Biblioteca de la Escuela Municipal de Arte Dramático, Montevideo.

Biblioteca del Instituto de Historia del Arte Argentino "Luis Ordaz", FFyL, UBA.

Biblioteca del Instituto de Historia Argentina "Emilio Ravignani", FFyL, UBA.

Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", FFyL, UBA.

Biblioteca del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Biblioteca del Museo Bartolomé Mitre, Buenos Aires.

Biblioteca del Palacio Legislativo de Montevideo.

Biblioteca Nacional de Buenos Aires

Biblioteca Nacional de Montevideo

5.5. Bibliografía general

- **Bibliografía específica sobre teorías de la frontera**

AA: VV., 1981. *La frontera*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

AA.VV., 2003. *Las fronteras hispanocriollas del mundo indígena latinoamericano en los siglos XVIII-XIX: un estudio comparativo*, Neuquén: Centro de Estudios de Historia Regional, Universidad Nacional del Comahue.

Anzaldúa, Gloria, 1987. *Borderlands/ La frontera. The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.

Barros, Álvaro, 1975. *Indios, fronteras y seguridad interior*, Buenos Aires: Solar/Hachette.

Camblog, Ana María, 2009. "Habitar la frontera", *De Signis, N° 13, Fronteras*, T. Velázquez (Coord.), Buenos Aires: La crujía. pp. 125-133.

Clementi, Hebe, 1992. *F.J. Turner*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp 44-76.

Clementi, Hebe, 1987. *La frontera en América. Una clave interpretativa de la historia americana*, Buenos Aires: Leviatan.

Franco, Jean: 1994. "Marcar diferencia. Cruzar fronteras", en: J. Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Grimson, Alejandro, 2003. "Disputas sobre las fronteras", en S. Michaelsen y D. Johnson (comp.), *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Barcelona: Gedisa. pp.13-23.

- Johnson, David y Scott Michaelsen, 2003. "Los secretos de la frontera: una introducción", en S. Michaelsen y D. Johnson (comp.), *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Barcelona: Gedisa. pp. 26-59.
- Hennessy, Alistar, 1997. *The frontier in Latin American history*, London.
- Lotman, Iuri, 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- Lozano, Jorge, 2009. "Fronteras y confines en la semiótica de la cultura", *De Signis, N° 13, Fronteras*, T. Velázquez (Coord.), Buenos Aires: La crujía. pp. 183- 190.
- Maffía, Diana 2009. "Cuerpos, fronteras, muros y patrullas" *Revista Científica de UCES*, Vol. XIII N° 2 –Primavera. pp. 217-226.
- Riza García, Marta y Vivian Romeu Aldaya, 2009. "Interculturalidad y fronteras internas. Una propuesta desde la comunicación y la semiótica", *De Signis, N° 13, Fronteras*, T. Velázquez (Coord.), Buenos Aires: La crujía. pp. 47-54.
- Slatta, Richard, 1990. "Historical frontier imagery in the Americas", en: Paula Covington (Ed.), *Latin American Frontiers, Borders and Hinterlands: research needs and resources*, Salam Secretariat General Library: University of New México.
- Turner, Frederik Jackson, 1961. *El significado de la frontera en la historia americana*, Madrid: Ediciones Castilla.
- Weber, David, 2005. *Bárbaros: spaniards and their savages in the Age of Enlightenment*, New Haven: Yale University.

- **Bibliografía específica sobre frontera y literatura/cine**

- Andermann, Jens, 2003. "Crónicas de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera", *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Julio Schwartzman (Dir.), Buenos Aires: EMECÉ.
- Andermann, Jens, 2000. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Batticuore, Graciela, El Jaber, Loreley y Laera, Alejandra, 2008. *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Fernández Bravo, Álvaro, 1994. *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés.

Lojo, María Rosa, 1996. "La frontera en la narrativa argentina", en: *Hispanoamérica. Revista de literatura*, año XXV, diciembre, N° 75.

Lusnich, Ana Laura, 2005. "Los relatos de frontera en el cine argentino: estrategias narrativas y textuales" en Ana Laura Lusnich (Edit.) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos. pp. 35-42.

Lusnich, Ana Laura, 2007. "Las biografías de los héroes populares: el espacio como metáfora política", *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.

Rotker Susana, 1999. "Cuerpos de frontera. La Cautiva de Esteban Echeverría", *Cautivas. Olvido y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.

Romano, Eduardo, 1991. *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera (s)*, Buenos Aires: Catálogos Editora.

Viñas, David, 1982. *Indios, ejército y frontera*, México: Siglo XXI.

• **Bibliografía específica sobre exilio**

Amante, Adriana, 2010. *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Amante, Adriana, 2004. "Las huellas del Peregrino. El exilio en el Brasil en la época de Rosas", en Cristina Iglesia (Ed.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 59-76.

Curia, Beatriz Elena, "Los dos exilios de José Mármol", *Cuadernos del Sur*, 21/22, 1988-1989, pp. 25-38.

Iglesia, Cristina, 1998. "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio", En Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la argentina*, Tomo I: *País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus.

Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski, 2003. *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Buenos Aires: Alianza.

Kristeva, Julia, 1998. "El amor por otra lengua" y "Eurofilia y Eurofobia", *El provenir de la revuelta*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. pp. 55-86.

Molloy, Silvia, 2010. "Prólogo", *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rojas, Ricardo, 1960. "Los proscriptos", *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada.

Said, Edward, 2005. *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona: Debate.

Senett, Richard, 1995. "El extranjero", *Punto de vista*, N° 51, abril.

Steiner, George, 2000. "Extraterritorial", *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje.*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- **Bibliografía específica sobre filosofía y sociología**

AA.VV, 1988. *Foucault y la ética*, Buenos Aires: Biblos.

Albano, Sergio, 2005. *Michel Foucault. Glosario de aplicaciones*, Buenos Aires: Quadrata.

Anderson, Benedict, 2007. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Mexico: fondo de Cultura Económica.

Althusser, Louis, 1988. *Ideologías y aparatos ideológicos de Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires,

Bauman, Zygmunt, May, Tim, 2007. *Pensando sociológicamente*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Bauman, Zygmunt, 2003. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Beverly, John. 2001. *Subalternidad y representación*, Madrid: Iberoamericana

Bourdieu, Pierre, 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre, 1990. *Sociología y cultura*, México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre, 1988. *Cosas dichas*, Buenos Aires: Gedisa.

Bourdieu, Pierre, 1983. *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Folios.

Bourdieu, Pierre, 1967: "Campo intelectual y proyecto creador", en: *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI: 135-182.

Braidotti, Rosi, 2004. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.

Braidotti, Rosi, 2000. *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós.

Chartier, Roger, 1999. *El mundo como representación. Historia cultural entre prácticas y representación*, Barcelona: Gedisa.

Chartier, Roger, 1996a. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau, Marin*, Buenos Aires: Manantial.

De Certeau, Michel, 1996b. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles, 1991. "Posdata sobre las sociedades de control", en: *El lenguaje literario*, Montevideo: Nordan.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1998a. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-texto,
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1998b. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1998c. "Qué es un dispositivo", *Kafka por una literatura menor*, México: Era. pp: 117-126.
- Díaz, Esther, 2003. *La filosofía de Michel Foucault*, Buenos Aires: Biblos.
- Elias, Norbert, 1996. *La sociedad cortesana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Feiman, José Pablo, 1996. *Filosofía y nación*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Foucault, Michel, 2006. *Seguridad, territorio, población. Curso en el College de France (1977-1978)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel, 2001. *La hermenéutica del sujeto*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel, 1997. *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel, 1996, *La vida de los hombres infames*, La Plata: Altamira.
- García Canclini, 1989. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo
- Giddens, Anthony, 2000. *Sociología*, México: Alianza.
- Gramsci, Antonio, 1976. *Literatura y cultura popular*, Tomo I, Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria.
- Hall, Edward, 1989. *El lenguaje silencioso*. México: Alianza.
- Hall, Edward, 1986. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Le Breton, David, 2008. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva visión.
- Le Breton, David, 2007. *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva visión.
- Kusch, Rodolfo, 1953. *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*, Buenos Aires: Editorial Fundación Ross.
- Payne, Michael, 2002. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: 2002.
- Scavino, Dardo, 1991. *Nomadología: una lectura de Deleuze*, Buenos Aires: Ediciones del Fresno.
- Simmel George, 1998. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península.
- Spivack, 2011. *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires: El cuenco del Plata.

- **Bibliografía específica sobre estudios literarios y lingüísticos**

Aira, Cesar, 1993. "Exotismo", *Boletín 3*, Grupo de Estudios de Teoría literaria, septiembre, pp. 73-

79.

Altamirano, Carlos, 1994. "El orientalismo y la idea de despotismo en el Facundo", en: *Boletín de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, N° 9, primer semestre.

Altamirano, Carlos, Sarlo, Beatriz, 1997. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires. Ariel.

Arrieta, Rafael Alberto, 1958. "José Mármol, poeta y novelista de la proscripción", en Rafael Alberto Arrieta (Dir.), *Historia de la literatura argentina*, tomo II, Buenos Aires: Ediciones Peuser, pp. 213-268.

Bhabba, Homi, 2010. *Nación y narración*, México: Siglo XXI.

Cocca, Aldo Armando, 1960. *El teatro de Juan Bautista Alberdi*, Buenos Aires: Talía.

Iglesia, Cristina, 1998. "Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en *El matadero* de Echeverría y en sus reescrituras", *Letras y divisas*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 25-35.

Iglesia, Cristina, 2003. *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Greimas, A. J. 1973. *Semiótica estructural*, Madrid: Gredos.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. II, Barcelona: Labor/Punto Omega.

Jauss, Hans Robert., 1976. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.

Jauss, Hans Robert, 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.

Kisnerman, Natalio, 1976, Camila O'Gorman: el hecho histórico y su proyección literaria, Buenos Aires : Instituto de Literatura Argentina, UBA.

Kristeva, Julia. 197. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

Lojo, María Rosa, 1994. *La "barbarie" en la narrativa argentina (Siglo XIX)*, Buenos Aires: Corregidor.

Lowy Michael, Sayre, Robert, 2008. *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Ludmer, Josefina ,1999. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil.

Ludmer, Josefina, 1994. "El coloquio de Yale: máquinas de leer fin de siglo", En J. Ludmer (Comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 7-24.

Myers, Jorge, 2003. "Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional", *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Julio Schwartzman (Dir.), Buenos Aires: EMECÉ.

Mukarovsky, Jan, 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili.

- Piglia, Ricardo, 1993. "Echeverría y el lugar de la ficción", *La argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Piglia, Ricardo, 1980. "Notas sobre el Facundo" en: *Punto de vista*, año 3, N° 8, marzo-junio.
- Prieto, Adolfo, 2003. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, 2003. "Juan Bautista Alberdi: Nación y Razón", *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Julio Schwartzman (Dir.), Buenos Aires: EMECÉ.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, 1993. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington: OEA.
- Said, Edward, 1990. *Orientalismo*, Madrid: Literarias.
- Sarlo, Beatriz, 2007. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Viñas, David, 1971. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Viñas, David, 1964. "El escritor liberal romántico", *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Vizoso Gorostiaga, Manuel, 1943. *Camila O'Gorman y su época: la tragedia más dolorosa ocurrida durante el gobierno del Restaurador*, Santa Fe: S. E.
- Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- Williams, Raymond, 2001. *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.

- **Bibliografía específica sobre historia**

- AA. VV, 1987. *Unitarios y Federales*, Buenos Aires: Hyspamérica.
- Alberdi, Juan Bautista, 2010. *Bases*, Buenos Aires: Colección Bicentenario.
- Alberdi, Juan Bautista, 2005. *Cartas Quillotanas*, Buenos Aires: Losada.
- Canal Feijóo, Bernardo, 1955. *Constitución y Revolución. Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Charle, Christophe, 2000. *Los intelectuales en el siglo XIX: precursores del pensamiento moderno*, Madrid: Siglo XXI.
- Chiaromonte, José Carlos, 1997. *Ciudades, provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*, Buenos Aires: Ariel/Espasa Calpe.
- Di Filippo, Josefina, 2003. *La sociedad como representación. Paradigmas intelectuales del siglo XIX*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- Cornejo Polar, Antonio, 1996. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, N° 176-177, julio-diciembre.
- Echeverría, Esteban, 1948. *Dogma Socialista*, Buenos Aires: Ediciones Estrada.
- Eco, Umberto, 2004. *Historia de la belleza*, México: Lumen.
- Feiman, José Pablo, 2011. *Nación y Filosofía*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Ferro, Gabo, 2008. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires: Marea Editorial.
- Gelman, Jorge, 2005. *Rosas, estanciero. Gobierno y expansión ganadera*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Gonzalez, Pilar, 2003. "Sociabilidad, espacio urbano y politización en la ciudad de Buenos Aires (1820-1852)",
- Gonzalez Leandri, Ricardo; Gonzalez Bernaldo, Pilar, Suriano, Juan, 2010. *La cuestión social temprana. Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid: CSIC.
- Gramuglio, María Teresa, 1994. "La persistencia del nacionalismo", *Punto de vista. Revista de cultura*, N° 50, noviembre, Buenos Aires, pp. 23-27.
- Halperin Donghi, Tulio, 2005. *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires: Prometeo.
- Halperin Donghi, Tulio, 1993. *De la revolución de independencia a la confederación rosista*, *Historia Argentina* (vol. 3), Buenos Aires: Paidós.
- Halperin Donghi, 1985. *Historia de América Latina III: Reforma y discusión de los imperios ibéricos 1750-1850*, Madrid: Alianza,
- Lynch, John, 1986. *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires: Hispanoamérica.
- Meyers, Jorge, 2011. *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ratto, Silvia (2007). *Indios y cristianos. Entre la guerra y la paz en las fronteras*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Sábato, Hilda, 1991. "¿Qué es una nación?", *Punto de vista. Revista de cultura*, N° 41, diciembre, Buenos Aires, pp. 29-34.
- Sarmiento, Domingo Faustino, 2005. *Las ciento y una*, Buenos Aires: Losada.
- Scavino, Dardo, 1993. *Barcos sobre la pampa. Las formas de la guerra en Sarmiento*, Buenos Aires: El cielo por asalto.

Terán, Oscar, 2008. "La Generación del 37: Sarmiento y Alberdi", *Historia de las ideas políticas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1881-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI

Villavicencio, Susana, 2007. "Ciudadanía y civilidad: acerca del derecho a tener derechos", *Colombia internacional*, N° 66, julio-diciembre, Bogotá. pp. 36-51.

Weinberg, Félix, 1987. "El periodismo en la época de Rosas", *Unitarios y federales*, Buenos Aires: Hyspamérica. Pp. 161-187.

White, Hayden, 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica.

• **Bibliografía específica sobre historia del teatro argentino y uruguayo del siglo XIX**

Barbagelata, Hugo, D., 1924. *Una Centuria literaria. Poetas y prosistas uruguayos 1800-1900*, París: Biblioteca Latino-Americana

Bassagoda, Roger, 1942. *En torno a Alejandro Magariños Cervantes y su drama Amor y Patria*, Prometeo

Berenguer Carisomo, Arturo, 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires: INET.

Bosch, Mariano, 1969. *Historia de los orígenes del teatro argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires: Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso.

Bosch, Mariano, 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*, Buenos Aires: Solar/Hachette.

Castagnino, Raúl, 1944. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires: INET.

Klein, Teodoro, 1994. *El actor en el Río de la Plata. De Casacuberta a los Podestá*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.

Klein, Teodoro, 1984. "Crisis en el teatro rioplatense: la desaparición de las compañías nacionales 1848-1855" en María de la Luz Hurtado (Coord.), *Teatro Iberoamericano. Historia-Teoría-Metodología*, Santiago de Chile: Universidad Católica. pp. 5-14.

Mirza, Roger, 2000. "Heterogeneidad y multiculturas en el teatro uruguayo de mediados del siglo XIX", en O. Pellettieri (Edit.), *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Buenos Aires: Galerna. pp. 62-75.

Mirza, Roger, 1999. "Para una revisión del teatro uruguayo, desde los orígenes hasta 1900, en H. Achugar y M. Moraña (Edits.), *Uruguay: imaginarios culturales*, Montevideo: Trilce.

Ordáz, Luis, 1946. *El teatro en el Río de la Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires: Futuro.

Pellettieri, Osvaldo, 2005. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires: Galerna.

Picard, Roger, 1987. *El romanticismo social*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rela, Walter, 1994. *Teatro uruguayo, 1808-1994*, Montevideo: Academia Uruguaya de Letras.

Rela, Walter, 1988. *Diccionario de autores uruguayos*, Montevideo: Proyección.

Rela, Walter, 1980. *Teatro uruguayo. 1807-1979*, Montevideo: De la Alianza

Rodríguez, Martín, 2011. “Romanticismo y posmodernidad en el teatro latinoamericano: algunas hipótesis sobre las representaciones teatrales de la civilización y la barbarie en tres siglos”, en Roger Mirza (Edit.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo: Universidad de la República.

Rodríguez, Martín, 2007. “Civilización y barbarie en el teatro de intertexto romántico: primeras aproximaciones a su estudio”, en O. Pellettieri (Edit.), *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna, pp. 139-146.

Rodríguez, Martín, 2005a. “Teatro de intertexto romántico y continuidad de la gauchesca (1835-1853)”, en: O. Pellettieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires: Galerna.

Rodríguez, Martín, 2005b. “Rosas y el teatro rioplatense (1835-1852)”, en Batticuore, G., Gallo, K., Myers, J. (Comp.), *Resonancias románticas*, Buenos Aires: Eudeba.

Rodríguez, Martín, 2001. “Modos de tramar la historia en el *Facundo* y en el *Martín Fierro*: su productividad en la segunda fase del teatro de intertexto romántico (1852- 1884)”, en: O. Pellettieri (Edit.), *Itinerarios del Teatro latinoamericano*, Buenos Aires: Galerna.

Sansone, Eneida, 1995. *El teatro en el Uruguay en el Siglo XIX. Tomo I. Desde los orígenes a la Independencia. Historia de una pasión avasallante*, Montevideo: Surcos.

Seibel, Beatriz, 2002. *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires: Corregidor.

- **Bibliografía específica sobre teoría teatral**

Braun, Edward, 2008. *El director y la escena*, Buenos Aires: Galerna.

De Marinis, Marco, 2005. *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna.

De Marinis, Marco, 1997. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*, Buenos

Aires: Galerna.

De Toro, Fernando, 1997. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.

Foster, David, 1998. *Espacio escénico y lenguaje*, Buenos Aires: Galerna.

Pavis, Patrice, 1984. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona: Paidós.

Pavis, Patrice, 2000. *El análisis de espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

Ubersfeld, Anne, 2003. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires: Galerna.

Ubersfeld, Anne, 1979. *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***TEATRO Y FRONTERA: CRUCES Y DESPLAZAMIENTOS GEOGRÁFICOS Y
CULTURALES EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA RIOPLATENSE (1837-1857)***

ANEXO

DOCTORANDA: LIC. LÍA SABRINA NOGUERA

DIRECTOR: DR. MARTÍN RODRÍGUEZ

EL ENTIERRO DE URQUIZA (1851)

PEDRO LACASSA

EL ENTIERRO DE URQUIZA.

ACTO UNICO.

Escena 1a.

Dulcamara, solo.

DULCAMATA.- Al fin llegó el día en que mis aspiraciones habían de verse satisfechas. El Sol del año 51. no me será tan adverso como el de los años anteriores. El imbécil de Urquiza cayendo en el lazo que le ha tendido con habilidad, es hoy completamente mio. El cré que las oblacones que le dirijo por la prensa son sinceras, que hablo con mi corazón, que mis convicciones son profundas en el sentido de la revolución que acaba de estallar, y que estoy pronto a sacrificarme por ella. ¡ Pobre tonto ! yo no tengo mas convicciones que aquella que éste en completa armonia con mi combinación, mas patria que aquella en que pueda vivir aparentemente lo que no soy, mas partido que el del desaden, mas ambición que la del dinero, ni otra mente al mezclarme en esta farza descabellada que el vengarme de un pueblo no ha apreciado como debiera mis talentos, y que ha arrojado sobre mi frente el anatema del ridiculo, designandome con apodosantes como Pasombí, Dulcamara y otros. Pero el día de la venganza llegó ya, Urquiza no pudo retrogradar. El Gabinete del Imperio es comprometido, y el Cabiaca Garzon y el beodo Gomez han caido en garlito. La guerra de traición a la patria está encendida, arderá por mucho tiempo y yo sabré aprovecharme de las circunstancias. Que me importa que la República Argentina se convierta en cenizas, que el Estado Oriental pierda su nacionalidad, y que Urquiza, el ex-Jesuita y otros mueran en el patibulo !. En mi posición todo es subalterno a mi venganza, á la necesidad de vivir como corresponde a mi clase.

Escena 2a.

Dicho, un Asistente y después el ex-jesuita.

Asistente.- El ex-Jesuita, Secretario de S.E. pregunta si el Señor redactor en jefe del titulado periódico "la Regeneración" está visible.

Dulcamara.- Con tono enfático: Hazle entrar. (vase el criado) que querrá á esta hora el Señor Ministro de Gobierno ? (con tono burlesco) Probablemente querrán consultarme sobre algún asunto que ellos no comprenden, ó querrán tal vez que los aconseje o redacte el plan de campaña que ha de servir de norte al General Urquiza.

Ex-Jesuita.- Entrando cargado de papeles..- Amigo, grandes y plausibles noticias. Es preciso que ahora mismo haga Vd publicar estas noticias oficiales. Por esta verá Vd que el patriota y enérgico gobierno de Mo n tevideo ha nombrado al Señor Herrera y Obes, Ministro Plenipotenciario cerca del Señor General Urquiza; Por esta, que el Ilmo y Exmo. Señor Dn. Manuel José Joaquín Pereyra de Gama, Sauza y Mascarellos encargado de negocios de S.M. el Emperador del Brasil, debe llegar hoy mismo a Gualaguaychú acompañado de su señora y del Secretario de la Legación. Esta otra es una nota que hemos supues

PERSONAJES.

ACTORES

Jefe de las fuerzas Federales	SR Zemborain.
El loco tridor Salvaje Unitario Urquiza "	Gimenez
Herrera y Obes Ministro del titulado Gobierno de Montevideo.....	" Boero
Ministro Brasilerero.....	" Quijano
Dulcamara Pasombi (Ferrada).....	" Gonzalez
El Ex-Jesuita (Segui).....	" Telemaco G.
Esposa del Ministro Brasilerero.....	Sra Ignacia.
El salvaje unitario Lopez (a) Mascarilla	SR Modesto
Un ayudante de Urquiza.....	" Garcia
Otro Id de Id.....	" Castillo
Chepa, mujer de.....	Sra Gana.
Roque, asistente de Dulcamara.....	SR Molina
1° y 2° Oficiales Federales.....	
Un soldado que habla.....	SR Comparsa.
Un gaucho bombero Federal.....	" Berrando
Ejército Federa. y Ejército Traidor..	Comparsas.

LA ESCENA PASA EN ENTRE RIOS

Edecán.- Después de saludar militarmente.

Exmo Señor Gobernador ordena que pase S.E. inmediatamente á su campo , acompañado del Señor redactor de la Regeneracion, que los enviados de Montevideo y del Brasil acaban de llegar al campamento.

Ex-Jesuita.- Puede Vd contestar al Exmo Señor Gobernador que inmediatamente estemos á sus órdenes. (El edecan saluda y vase).

Dulcamara.- Amigo, este es el momento. Es necesario que Vd no se separe del Señor General ni un solo instante: aferrese Vd en lo que tenemos combinado. Nada de escrúpulos; el resultado lo justifica todo; si triunfamos nada se acordará de que hemos vendido el Estado Oriental al Gobierno del Brasil; si contra todos los cálculos y probabilidades Rosas nos vence, seremos Caballeros del Espanto , y tendremos dinero para vivir en tal cunplencia. Si el clima ardiente del Brasil es contrario a nuestro temperamento pasaremos a Francia, Inglaterra ó Nápoles donde Vd. podrá presentarse con el título de Barón de Cuzucuatia y aspirando á ser generalísimo de la Orden Jesuitica á que Vd, antes pertenecía, y yo á renovar mi antiguo título bajo tal denominación de Carlos Federico Conde de Prasi, pues a la distancia poco importa aumentarse un nombre y cambiarse un apellido, siempre que el que se tome tenga algo de retumbante.

Ex-Jesuita.- Bien, bien, mis opiniones están completamente de acuerdo con las de Vd. con que al campo del Señor General Urquiza, que con firmeza y habilidad conseguiremos todo.

Dulcamara.- Bien, vamos. (Llamando) Roque ! Roque !

Roque.- (Saliendo) Señor....

Dulcamara.- Si alguien pregunta por mi, que estoy en el cuartel General de S.E. Entiendes?

Roque.- Sí Señor, entiendo.

Dulcamara.- Mirá, haz preparar una buena comida, por si algunos Oficiales del Ejército me acompañan a la vuelta.

Roque.- Bien, Señor, bien. (se van los dos).

Escena 4a.

Roque y después Chepal

Roque.- Que tendrá hoy el Señor S.E. que está tan contento, tan, ...No sé porque me parece que la cosa se va componiendo. Cuando recién nos revelamos contra de ese Señor Rosas, el Señor Conde andaba con un jabon que no se entendia, y cuando dormia daba ciertos saltos en la cama como si lo estuviesen ahorcando; á la cuenta era que en sus sueños se le figuraba que lo estaban alcabuceando por traición...tente lengua.

Chepa.- (saliendo). Roque, es cierto lo que se dice ?.

Roque.- Qué mujer ?.

Chepa.- Cómo qué ? Pues que tu nada has oido al Señor Dulcamara y a' ese otro ja larga á quien el llama Ministro, y que sé yo que otra cosa mas ?.

personaje ambiguo
referencial

del Señor Lopez Presidente de la Republica del Paraguay, por la cual haremos creer que pone a disposición de nuestro Gobierno los inmensos recursos de que aquel país puede disponer: esta es una carta importante de Pacheco y Obes, datada en París: por ella verá Vd. que está ya en relaciones con los Embajadores de Rusia, Austria, España, Italia, Inglaterra y que entre muy pocos días debe marchar para Constantinopla con el objeto de hacer ver al Sultán la necesidad de que sus Ciranos Musulmanes tomen parte en las cuestiones que hoy van a desroyarse en ambas margenes del Plata. Esta es una comunicación de Sarmiento, por la cual nos avisa que las cinco Repúblicas del Pacífico están dispuestas a cooperar oportunamente en favor de la Revolución. Este es el U-
tinatum que el gobierno del Imperio debe pasar al Tirano Rosas. Sino acepta sus condiciones la guerra le será declarada inmediatamente. En fin, amigo, la causa de la Regeneración no puede ofrecer una mas bella perspectiva.

alcamara.- Tal es y ha sido siempre la marcha de los sucesos humanos. Que lejos estaba Rosas de creer que el Exmo. Señor Gobernador Urquiza, criatura suya, general de sus ejércitos y el mas entusisata partidario de la causa federal, habia de ser hoy el mas encarnizado de sus enemigos? Que lejos estaba él de creer que Vd. que ayer era su mas ardiente partidario que le escribia caratas pidiendole auxilios para completar su educación y que componia sonetos y Odas en su honor, habia de ser el hombre en quien el ilustre Caudillo de la revolución de nuestro país, depositara toda su confianza y la basta combinación de los planes que han de ponerse en ejecución para desbaratar las hábiles combinaciones del tirano

x-Jesuita.- Dejemos las peripecias que siempre ofrece la política y vamos al asunto con la atención que requiere. En la lucha a muerte en que vamos a entrar, es preciso sacrificarlo todo a la realización de nuestro objeto es necesario poner el corazón en la cabeza. Es preciso hacer entender a Urquiza que no debe tener compasión con nuestros enemigos. Que no de usar de medidas a medias; que la vida de uno, de mil hombres importa poco cuando su sacrificio está pendiente la salvación de un pueblo, de una nación entera. Que si quiere triunfal ha de hacer lo que ha hecho siempre, lanzear y degollar sin compasión. El no es otra cosa que un loco serio, con instintos salvajes, que hará cuanto le digamos, con tal que inisemos su conducta y le llamemos héroe.

alcamara.- Esa es mi opinión: para llegar a nuestro objeto, para realizar nuestra venganza debemos marchar sin mirar atras en el camino emprendido. Hoy todo es subalterno á la caída del hombre á quien combatimos. Si la Francia para ayudarnos contra Rosas exige como condición precisa su preponderancia en el plata, y el derecho de penetrar en los Rios interiores, preciso condescender inmediatamente. Si el Gabinete del Brasil para declarar la guerra A Buenos Aires y unirse con nosotros pide que la Republica Oriental vuelva otra vez al seno del Imperio, sin retardo debemos aceptar su propuesta; pidiendo solo de nuestra parte los armamentos que necesitamos para equipar nuestros ejércitos y un millón de fuertes al menos para los gastos de la guerra.

Escena 3a.

Dichos y un Asistente.

Asistente.- Un Edecan de S.R.

alcamara.- Hazlo entrar al momento. (viene el criado).

Roque.- Yo, nada de particular; lo único que sé es que han llegado al Campamento un Señor Brasilero que dicen que es Ministro, y otro de Montevideo que según afirman vienen á tratar con el Exmo. Señor Gobernador sobre el asunto de la guerra con Rosas.

Chepa.- qué es lo que dices, condenado ? Pues qué es cierto que el General Urquiza se ha revelado, se ha puesto en contra del Exmo. Gobernador de Buenos Aires, que Dios conserve por muchos años, para bien de nuestra patria y castigo de los infames, porque como muchos que yo me sé, simpatizan con el Gobierno del Brasil y toda esa turba de traidores que quieren vender al país á trueque de satisfacer pasiones bajas y mezquinas ?

Roque.- Calla bachilleza, qué sabes tú lo que estás hablando ? Que entiendes tú de política, ni de lo que conviene ó no á los intereses de la provincia.

Chepa.- Tú eres el que nada entiendes, hombre sin conciencia, mal patriota, ingrato. Si el Exmo. Señor Gobernador Rosas ha dado motivos para que se le combata, porque no lo hacen los argentinos solos, y no que van á buscar elementos extraños y á venderse y á quién ? Dios mio ! Al Gobierno del Brasil, que de todos los gobiernos del mundo es el mas canalla. Es preciso no tener vergüenza, que no corra sangre argentina por las venas de cierto hombre para cometer crímenes de tal tamaño. Jesus, Jesus, Dios mio ! Que mano oculta ha trastornado el cerebro del Señor General Urquiza ? quién le ha aconsejado tan bajo crimen ?

Roque.- Mujer, sino te callas soy capaz de ponerte una mordaza: Que no ves que te comprometes, que me comprometes, que nos comprometemos y que el Señor Gobernador es capaz de hacernos quemar vivos si sabe que no piensas, que no pienso, que no pensamos como él. Jesus, Dios mio ! Jesus, que mujer !

Chepa.- Calla, badulaque, charlatan, cobardon: así son todos los traidores, mucho coraje, mucho despejo cuando están lejos del riesgo; pero apenas ha vislumbre de peligro, no saben en donde meterse de miedo, por qué el tecedor de la conciencia los persigue sin cesar.

Roque.- Mujer, por Dios, cállate ! mirá que las paredes tienen oídos, que puede escucharte, escucharme, escucharnos y contarselo todo al Señor General, que nos hará degollar ó fusilar cuando lo sepa. Anda para adentro; has preparar la comida para cuando vuelva S.E. el Señor Conde, déjate de política que tú no lo entiendes.

Chepa.- Si iré, pero no esperes obligarme á que calle; esto es una picardía, una infamia, una traición inaudita que no tiene igual, y que no puede dar otro resultado, que el triunfo de los verdaderos federales dirigido por el magnanimo general Rosas y el escarmiento de toda esa turba de traidores, que vendidos al extranjero llevan en su frente la marca del delito. (vase).

Escena 5a.

Roque, solo.

Roque.- que será esto Dios mio ! que se banbolean las piernas. Yo no sé lo que me pasa: las palabras de mi mujer me han hecho un efecto... Si saldra cierto lo que ella dice que todos los traidores han de ser ahorcados y yo entre ellos ? (pegandose en los brazos). Calla, por Dios, boca, no me comprometas: en fin, obraremos con mucho tiento y Dios dirá. (vase).

Mutación.- Campo del General Urquiza. Aparece una gran tienda de campaña.- Ur-
el Ministro brasilero y su esposa, Herrera y Obes, los Secretarios de
ambas Legaciones, Dulcamara, Ex-Jesuita, Lopez(á) Mascarilla y los
Edecanes de servicio.

Urquiza.- (Dirigiendose al Ministro Brasilero). Supuesto que hemos arribado a
una terminación definitiva, que las exigencias del Imperio están sa-
tisfechas, y que la causa de la libertad cuenta ya para su triunfo
con la alianza de los gobiernos del Brasil y Montevideo; soy de opi-
nión que su Señoría permanezca en esta Provincia, ya porque sus ilus-
tres consejos me serán utilísimos en tan delicadas circunstancias, ya
por la importancia moral que dará a nuestra política la estadia de un
diplomático eminente en el teatro de los sucesos.

Brasilero.- Senhor General, consagrado inteiramente ou service da minha Patrãa
é á cauza da liberdade do Rio da Prata, estarei na quel ponto, donde
haja mais perigos que correr. (Se oye un cañonazo). que hizo de pe-
ca é isso ? é acaso algum levantamento no izercito ? (otro hasta 21).

Urquiza.- Es la salva que he mandado hacer en obsequio de la feliz terminación
de nuestra conferencia.

Brasilero.- Fa ó tinha pensado.

Dulcamara.- (Dirigiendose a la brasilera). Señorita, que le ha parecido a Vd
muestro hermoso Rio de la Plata, y esta bella y rica Provincia ?
(aparte). Que Brasilera tan linda.

Señora.- O Rio da Prata hes ó mais grande é magestuosa que pode presentarse a
vista do viajero. En quanto á hesta Provincia, me parece una coisa
molto penca: heu habia pensado que Gualeguychu seria uma cidade come
Rio de Janeiro, Bahia, ou eu menos Pernambuco.

Dulcamara.- Oh ! esta es una miserable aldea, un pequeño pueblo de campo como
nosotros llamamos, pero la Capital es otra cosa, la Bajada del Para-
na es una gran ciudad; no pierdo la esperanza de que su Señoría ha-
de visitarla. (Aparte). Como yo le atrape has de ir a parar á los mon-
tes del Paraguay.

Urquiza.- Si a Vds. les parece tomaremos algún refrigerio para beber más copas
á la salud de este día magnífico para los enemigos de Rosas.

Ex-Jesuita.- Bien, muy bien.- Ayudante, haga Vd traer algo que comer, vino y al-
guna mesa, aunque sea pequeña, que en campaña todo es dispensable.

Herrera.- Al Ministro Brasilero. No le dije a su Señoría que Urquiza pasaria por
todo lo que se le propusiera a truenque de que el Imperio le diese ar-
mas y dinero para sostenerse en el poder ?.

Brasilero.- El ha comprendido perfectamente que á ocupacao da Provincia Cispla-
tina, por as forza Imperiales he muito conveniente, pois terá en nos
um aliado natural é una completa garantia presente é ulterior. (den-
tro se oyen vivas.) que barullo es esse ? Viva Rosas dizem ? (Varios
soldados entran con mesa y comida)

Dulcamara.- Son los Soldados que están victoreando al Señor General.

Brasilero.- Per dizer ó Senhor General Urquiza nomehei uo condenado de Rosas.

Dulcamara.- Señorita, su esposo de Vd. es un poco sordo ?.

Señora.- Poven nao, quando falan conmigo.

Dulcamara.- Luego es celoso ?

Señora.- Veja ó Senhor que se está fiscando en n'ós.

Dulcamara.- (Aparte). Me parece que la Brasilera es alegre de ojos. (Alto) Y que Vd le tiene miedo ?.

Señora.- Como nao se me prohibio que nao falara cum es castelhanes.

Dulcamara.- Y Vd piensa obedecerle ?.

Señora.- Que curioso é ó Senhor.

Dulcamara.- Con Vd soy curioso por que me interesa.

Señora.- A mina tambien me interesa ó Senhor, por en sou casada é.

Dulcamara.- Eso no importa. que tiene que ver que Vd sea casada para decirme ó no la verdad ?.

Señora.- Tem molto por en veja ó Senhor como se fisca ó meu marido.

Dulcamara.- Déjelo Vd. no le haga Vd caso; todos los maridos mas o menos tienen que sufrir lo que el suyo está sufriendo. Pero, señorita, yo estoy loco por Vd., dígame Vd. que no le soy indiferente, que talvez algún dia ...

Señora.- Que quez ó Senhor que heu le giga ó Senhor me agrada, ou mas bem dito, todos os Castelhanes me agradan.

Brasilero.- (A Herrera). Quem é esse Senhor que está falando cum minha mullie

Herrera.- Oh ! Ese es el Señor Dulcamara redactor en jefe del Periodico titulado la " Regeneración" y el hombre mas instruido y de mas capacidad con que hoy cuenta el Regenerador Argentino.

Brasilero.- Pois, meu amigo, nao ó parece pois desde que arigou nao tem feito mas que falar con minha mullier.

Herrera.- Lo hace por urbanidad, es un verdadero cortesano.

Brasilero.- pode ser peren para mi ten cara de un patife.

Herrera.- Pues, amigo, Vd. no solo no debe tenerle prevencion, sino por el contrario le debe estar agradecido, pues a él se debe la ratificacion del tratado que el Señor Gobernador Urquiza, acaba de firmar. El tenia sus escrúpulos al venderse a los intereses del Imperio, pero él supo emanciparlo de tal modo, que al fin le desidió.

Brasilero.- Pois, meu amigo, dis molto mal a sua capacidade é á sua importancia em politica com ó papel que representa de galantiador com á minha mulher.

Herrera.- Pues yo le aseguro a Vd que todo lo hace de puro cortesano.

Urquiza.- Caballeros, a tomar algo con confianza y alegria.

Ex-Jesuita.- Señorita, Señores aquí a la natural, un día de campo es agradable y mucho más cuando debajo de unos cuantos árboles se está diciéndose de la suerte de veinte pueblos.

Urquiza.- Señor Redactor, le encargo a Vd. a esa Señorita, que su esposo, tiene que conbersar conmigo cosas importantes.

Dulcamara.- Gracias, señor General, por la distinción: corresponderé a la confianza que seme hace de un modo muy satisfactorio para la Señorita y para su digno esposo el Señor Ministro del Brasil.

Brasilero.- Muito obrigado, senhores, muito agradecido. (Con la palabra entrecortada).

Urquiza.- Señores, una copa general.

Todos.- Bien, bien.

Urquiza.- A la prosperidad del Imperio del Brasil, y a su estrecha y eterna alianza con el nuevo estado Ansiático que vamos a formar de las provincias del Paraguay, Corrientes y Entre Rios.

Todos.- Bravo! bien Viva !

Ex-Jesuita.- El Señor Ministro del Brasil tiene la palabra.

Todos.- El Señor Ministro del Brasil tiene la palabra.

Brasilero.- Esta copa a tomamos por qué en as sangrentas Batalhas que vamos á ter com os izercitos da Confederación Argentina se dezigne as forcas de S.M. ó Imperador do Brasil ó mais Perigroze posto no combate.

Urquiza.- Bravo ! Concedido.

Todos .- Concedido !...Bravo.

Urquiza.- Como general en Jefe del ejército de la libertad, quiero conceder una gracia á cada uno de los valientes que hay en esta reunión. El Señor General Lopez debe pedir la primera.

Lopez.- Yo, Señor, como antiguo veterano de la República Argentina, pido al benemérito Jefe de la regeneración una pequeña división de caballería, y me ordene el paso del Paraná; que yo le ofrezco, que con ese puñado de valientes sublevaré todos los pueblos de la Confederación en favor de la Santa causa de los principios; y por justa remuneración de los servicios que preste en la próxima campaña, que se me conceda una medalla con esta inscripción "Premio al vencido en las lomas de Ceronda", para de ese modo, borrar de mi brillante carrera militar, ese lunar que la oscurece.

Urquiza.- Concedido.

Todos.- Viva el Señor General de los ejércitos libres ! Viva ! !

Urquiza.- Que pide el Señor Redactor ?.

Dulcamara.- Yo en justa remuneración de los servicios á la causa de la libertad pido, que cuando se organice el Gobierno General, se me conceda la cartera del Ministerio de Relaciones Exteriores, ó se me invista con el caracter de Ministro Plenipotenciario cerca de los Gobiernos de Francia, Inglaterra y España; de cuyos centros de civilización pedré

prestar a la causa de la libertad grandes servicios, transmitiendo á nuestra patria, las colosales ideas que nacen y se purifican en aquellas bastas naciones

Urquiza.- Concedido.

Todos.- Bravo ! Concedido, concedido !

Urquiza.- Al Señor Secretario le toca.

Jesuita.- Yo pido al Exmo. Señor Gobernador y General en jefe de los Ejércitos libres Dn Justo José de Urquiza, que despues de su entrada en Buenos Aires, restablezca en aquella Capital y demas pueblos de la Confederación la reverenda Congregación de la Orden de Jesús arrojada por Rosas con la mayor crueldad, porque eran Unitarios.

Todos.- Que brinde en verso.

Jesuita .- Una copa a nuestra patria.
Al bravo Urquiza otra copa,
Que aún está ardiendo la estopa
Del cañón de libertad.
Otra copa a los valientes
Del Ejército Entre-Riano,
Que piden con lanza en mano
Constitución, igualdad.

Todos.- Bravo ! Viva !

Urquiza.- Que brinde el Señor Herrera y Obes.

Todos.- Que brinde !

Herrera .- Señor General, Señores Ministros, amigos todos; brindo por el día de la libertad, que será el día de la regeneración, el del tiempo de las armas unidas contra las que pongan en campaña nuestro enemigo Rosas. Solo pido, como premio de mis servicios que el Emperador del Brasil me conceda los dos hábitos de Cristo que su Señor padre Don Pedro 1º (Q.E.A) concedió a mi Señor padre, y mi tío Don Lucas Obes, como miembros del Cabildo Cisplatino. (se oye tocar generalas).

Todos: Generala ! Que es esto ?.

Brasilero .- Generala ! que quex dazer ? algun levantamiento ? alguna imbarazao dos exercitos de Rosas ?

Indigente .- (Saliendo). Señor, una fuerza como de dos mil hombres se apréxima hacia nosotros.

Brasilero.- Probablemente é alguma devizao sublevada.

Urquiza.- Señores, a caballo. Señores Ministros, Ustedes conmigo. (vase).

Brasilero .- Senhor Redactor, incargo a Vos a minhaSenhora.

Indigente.- Baya Vd sin cuidado. Señorita, vamos nosotros a escondernos á lo mas es peso del bosque. (Se oyentocar dianas).

Todos.- Dianas !

Indigente.- (Saliendo). Señores, no hay que asustarse. El jefe del Estado Mayor ha hec

- ////// tocar dianas, por que la fuerza que venía hacia nosotros es la División que se esperaba de la frontera.
- Brasilero.- Foi ó mesmo que heu tinhal pençado: bein seguro estu, que ó izercito de Rosas, naõ hade pacar ó Paraná, pois ya debe saber ó medrozo, é toda á sua corja de Porteños tafulos que ó poderoso Imperio do Brazil tein formado alianza ofensiva é defenciva com Illm^a é Ecmo. Senhor General Justo José da Urquiza, é que ele naõ é tan falto de razão cara nao comprender que os seos garruchos naõ podem medirce com os nossos Soldados en parte ninhua, que á mais de ser sempre us valentes, dos valentes por naturaleza, é entusiastias por á gloria sombs disciplinados ao uzo da guardia Imperial du Napoleón.
- Dulcamara.- Su señoría padece una equivocación, pues el ejército de Rosas está ya cerca de nosotros.
- Brasilero.- Perto de nos! pois hontein quando firmamos ó tratado ja ó ejército de Rosas estaba nesta provincia? Entnõ me enganarõ infamente? me oculatarãõ ó verdadeiro estado das coizas; pois se heu tivece conhecido naõ teria comprẽtido os intreses é politica do Imperio em na guerra in-tempestiva, quando os Diplomáticos Brasileiros naõ sãõ tem á força é arrogancias do Leon senãõ tamben á viveza é sagacidade da Zorra.
- Dulcamara.- Pues señor, ahora no hay remedio, á lo hecho pecho.
- Brasilero.- Donde está dõ general Urquiza? quero verlo ahora mesmo. Tenho neccidade de porme en marcha, agora mesmo com á maior brevidade, á minha prezencia no Imperio é indispensavel en estas circunstancias: quero eu mesmo dar conta á S.M.I. dá delicada comison de que fui encargado; asim espero (Al Ayudante), que ou chame ou me leve adonde está ó Illm^s. Senhor General, pois é indispensable que ó veja.
- Lopez.- El Señor General se ha recostado á dormir y ha dado órden de que no se le recuerde, solo para algun asunto de importancia.
- Brasilero.- Heste é dá maior importancia; pois eu naõ poso comprometer á seguridade do meu governo nem á gloria de Imperio isponendome á cair prezoneiro nesta provincia, quando as forzas Brasileiras nao tem inda sahido do territorio, nem á guerra com ó Senhor tein sido declarada.
- Lopez.- (A Dulcamara) Que le parece á V. los aliados con que cuenta el señor general Urquiza? Buenos empeñitos para sacarnos de un apuro.
- Ex-Jesuita.- (A un Ayudante) Por fin que noticias tenemos hoy del enemigo?
- Ayudante.- Parece que la banguardia del Ejército del Señor general Rosas está a cuatro leguas de nosotros.

- Ex-Jesuita.- Me causa suma extrañeza el modo respetuoso con que habla V. del tirano de Buenos Ayres.
- Ayudante.- Mas es para mi ver á V. darle ese degradante dictado, cuando no ha mucho que en sus versos le saludaba con el renombre glorioso de héroe esclarecido.
- Brasilero.- Aparte. Heste Ayudante me dá mh^o que ~~parece~~ desconfiar. Alto. Que hei ouvido dizer? que ó inimigo está quatro legoas distante de nós?
- Ex-Jesuita.- Así lo afirma em Señor Ayudante.
- Brasilero.- Cómo sabe ó senhor esa noticia?
- Ayudantes.- Las descubiertas del ejército acaban de pasar ese parte.
- Brasilero.- Quem dis ó senhor? quem son as descubiertas? algumas mulheres?
- Ayudante.- Con énfasis. No, señor, son Soldados. Aparte. Está el farinal que no se entiende de miedo.

ESCENA 7^a

(Dichos y Urquiza que sale despavorido)
(y soñando.)

- Urquiza.-
 Quién sacude mi sien? Quién me persigue?
 Quién mi garganta con violencia toma?
 Quién a mis pasos con sus pasos sigue?
 Quién de la tumba el esqueleto asoma?
 Qué me quieres Saavedra? Carlos, q^e quieres?
 Que yo al sepulcro con vosotros vaya?
 Yo degollé los niños, las mugeres:
 Iré al procito dó el demonio se halla.
 Qué banderolas son las que diviso?
 Quién el ejército manda q^e despliega?
 Quién en un día mi afanar deshizo?
 Quién maniatado á mi pesar me entrega?
 Quienes los crueles son? Son mis aliados?
No la Patria vendí: vendí su gloria.
!Esqueletos! Dejádme descarnados.
Vuestra venganza tomará la historia.
- Ex-Jesuita.- Que horrible pesadilla.
- Dulcanara.- Señor, señor, despierte V., somos nosotros.
- Todos.- Sí, somos nosotros.
- Urquiza.- Volviendo en sí. En dónde estoy? qué es lo que pasa? (Con pron.)
Mis Ayudantes, pronto, (A uno que se aproxima) (titud.
Donde está el enemigo? El parte cual es de la vanguardia?

- Ayudante.- Señor, las descubiertas no han vuelto todavía. (Se oye tocar Generala, señor, los enemigos. generalá.)
- Urquiza.- Pronto a los cuerpos que tomen los caballos de pelea. A otro Ayudante. Vd. al Jefe de la Infantería que ocupe con su Regimiento el paso del Arroyo.
- Un Asistente.- Qué caballo le ensillo á V.E.?
- Urquiza.- El Pico blanco.
- Brasilero.- E minha Mulher é eu que faremos aquí?

ESCENA 8ª

(Dichos y un Ayudante conduciendo á Gaucho bombero del Ejército Federal?)

- Ayudante.- Señor general, este bombero acaban de tomar nuestras partidas.
- Señora.- Hai, que figura de bombeiro!
- Urquiza.- Donde está el Ejército?
- Bombero.- En el Arroyo Grande.
- Brasilero.- Qué legoas hai daquí lá.
- Bombero.- Santón Antonio Bnedito! Ya están, encima.
- Urquiza.- Quienes mandan el ejército?
- Bombero.- Los generales son Mansilla y Pacheco.
- Brasilero.- A Dulcamara. Son valentes?
- Dulcamara.- Como Leones.
- Brasilero.- Santo Antonio nos favorezca.
- Urquiza.- De qué fuerza consta el ejército?
- Bombero.- De seis mil hombres de caballería, tres mil infantes y veinte piezas de Artillería.
- Brasilero.- A Dulcamara. Eo noso que força tem?
- Dulcamara.- Cuatro mil hombres.
- Brasilero.- Santo Antonio! estamos perdidos!
- Urquiza.- El ejército estaba acampado?
- Bombero.- Tomaba caballos cuando yo salí.
- Urquiza.- A un Ayudante. Lleve V. á ese hombre al jefe de la Artillería

y que lo fusile en la boca de un cañón.

Bombero.- Ya sabia yo mi destino: los cobardes son bravos siempre con los indefensos. Moriré con valor pues tengo mi conciencia tranquila. ¡Viva el Excmo. Señor Gral. Rosas! ¡Mueran los traidores!

Urquiza.- Llévele V. al punto.

Brasilerero.- A Urquiza. Por eim senhor, se esse homem more assim corremos nos á mesma suerte si cahimos preziosiros.

Urquiza.- Donde las dán las toman.

Brasilerero.- Acercándose a su mujer que está estupefacta en un extremo del teatro. Mulher, resa á Santo Antonio ua oraçao e encomendaie nossas almas.

Urquiza.- Caballeros, llegó el día de la venganza. El sol de mañana alumbrará nuestro triunfo ó la esclavitud eterna de la patria. Al campo pues. Al ex-Jesuita y Dulcamara. Señores Vds. conmigo. Usted, Señor Ministro Brasilerero, que no es hombre de a caballo, debe ir a la artillería; allí morirá con honor ó se cubrirá de gloria. Esta señora, que gane la capilla.

Brasilerero.- Eu estarei mihlor na Capela.||

Urquiza.- Usted á la Artillería para que vea como se pelea en la República Argentina.

ESCENA 9ª

Dichos y un Ayudante.

Ayudante.- Entra precipitadamente. Señor General los enemigos han sorprendido el campo. Se oye tocar á degüello.

Urquiza.- Es preciso morir antes de entregarse. Señores, á caballo. (vanse)

ESCENA 10ª

Urquiza se vá con la espada desnuda.

El Ex-Jesuita, Dulcamara y Herrera lo siguen, como también sus Ayudantes. El Ministro Brasilerero se inca en la Escena para rogar a San Antonio que le libre la vida. Su mujer toma la misma aptitud. Entre tanto la algazara se aproxima. Los soldados de Urquiza derrotados pasan huyendo por el precipicio. Dulcamara el Ex-Jesuita y Herrera entran despavoridos y gritando "el general ha muerto". Una partida federal entra persiguiéndolos y los hace prisioneros. El Ministro Brasilerero, lo que los ve, cae desmayado.

Un Soldado.- Viendo á la Brasilera. Esta es mi presa. (La toma por la mano y la coloca entre los companeros.

Un Oficial.- He ahí el fin de los traidores. El loco traidor salvaje

Unitario Urquiza acaba de morder el polvo del combate. Su planta inmunda no profanará por más tiempo el sacrosanto suelo de la patria. Federales. ¡Viva el Excmo. Señor Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Ayres, encargado de las relaciones de paz y guerra de la Confederación Argentina Brigadier General Dⁿ Juan Manuel de Rosas! ¡Vivan los Generales del Ejército Libertador de la Provincia de Entre Ríos! (á Dulcamara. Quién es ese hombre que está muerto?

Dulcamara.- Es el Ministro Brasilero que se ha desmayado.

Oficial.- A sus Soldados. Denle unos rebencazos y verán como vuelve.

Soldados.- Pegándole. Amigo, levántese, que aquí estamos nosotros.

Brasilero.- Ya vou meu senhor, ó senhor me perdoó, senhor general eu fui mandado, eu prometo immendarme á nao tornar á esta terra, donde se combate de ua maneira tan espantosa, tam... á mi nha esposa nao tem culpa tampoco. Perdón, senhor general, perdón por Dios! por Santo Antonio bendito, perdón, perdón!

Oficial.- Levántese V. badulaque.

ESCENA 11^a

.DICHOS Y CHEPA.

Chepa.- Dónde están? Dónde están los bravos federales, los pedazos de mi corazón, que vienen a libertarnos de toda esa turba de renegados, de traidores? ¡Viva el Señor General Rosas! Viva y viva, y cincuenta mil veces viva!!!

Oficial.- Señora, quien es V?

Chepa.- Yo soy la federala de Gualaguaychú, a la que nunca pudieron catequizar los Salvages, asquerosos inmundos unitarios, ni estos Condes y Marquéses que ustedes ven ahí ahora tan mansos y tan arrepentidos. Señalando a Dulcamara y Ex Jesuita. Señor Oficial, me dá V. esta brasilera para que me sirva?

Oficial.- No es mía, Señora, es del Soldado que la ha hecho prisionera.

Chepa.- Entonces, Señor, deme V. al Ministro Brasilero para enseñarlo a labar la ropa de los Federales.

ESCENA 12ª

(Entra el Ejército batiendo marcha
 (Hace una eboolución en el proscenio y
 (forma cuadro. El jefe dá los vivas, y los
 (prisioneros quedan en el centro.)

Cefe.-

Soldados de la Confederación! Acabais de llenar una misión sagrada. Por dár la libertad a nuestros hermanos de Entre - Ríos y Corrientes habeis andado en menos de treinta días más de doscientas leguas, habeis atravesado el gigante Paraná y ganado una batalla en que ha muerto el loco-traidor Salvage Unitario Urquiza que encabezaba la rebelión. Están en vuestro poder más de dos mil prisioneros, el material del ejército rebelde y las banderas de la traición. Pronto iremos a preguntarle al cobarde e infame gobierno del Brasil con qué derecho ha profanado las cristalinas aguas del Uruguay y del Paraná. Pronto arrancaremos de la cabeza de ese joven imbécil a quien llaman Emperador el Birrete que la cubre, para poner en la de algún Brasileiro amigo de la libertad del mundo, el gorro de la República. A los hijos de la Confederación Argentina acostumbrados a llevar por todas partes la enseña de la Independencia y la libertad, corresponde arrancar con su mano de bronce del suelo virgen de la América ese tronco raquítico bástago inmundo de los troncos ~~padres~~ de la caduca Europa. Acompañadme, pues, Soldados fieles de la Confederación a decir con el entusiasmo que os es característico.

¡Viva la Independencia Americana!
 ¡Viva la Confederación Argentina!
 ¡Viva la Honorable Junta de Representantes de la benemérita Provincia de Buenos Ayres!
 ¡Viva el Excmo. Señor Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Ayres, Brigadier General Dn. Juan Manuel de Rosas!
 ¡Vivan los Federales del Ejército libertador!
 ¡Mueran los Salvages asquerosos inmundos Unitarios!
 ¡Mueran los pérfidos desertores de la Sagrada Causa Americana, Santa Cruz y Flores!
 ¡Mueran todos los traidores como es el loco Salvage Unitario Urquiza!
 ¡Muera el pérfido y cobarde gabinete del Brasil!

Oficial 2ª.- Y ahora que hacemos con esta polilla? Señalando los prisioneros.

Otro.- Fusilarlos para que no dejen cría.

Brasileiro.- Por Deos meo general, por Santo Antonio, heu nao tenho culpa, heu sou mandado.

Oficial.- Nada de fusilar. Vamos a setenciar a los Señores aquí sobre tablas. Yo soy de opinión que se traiga del campo el cuerpo del loco traidor Salvage Unitario Urquiza, y ya que el Señor Secretario que tiene sus puntas de fraile le cante un Deprofundí acompañado del Señor Dulcamara Pascombi que ha de tener buena voz, y que al Señor Ministro Brasileiro le demos cincuenta azotes y lo mandemos al Imperio, para que lleve la

noticia de como tratamos por acá a los que se meten con nosotros.

Todos.-

Bien, aprobado. Que lo traigan.

(Un oficial y algunos Soldados van)
(en busca del cuerpo de Urquiza.)

Brasilero.-

Por Dios, senhor general, por Santo Antonio! heu nao tenho culpa, heu sou mandado. Perdon, se VS^a me perdoa: heu prometo que meu governo retirará as suas forças dá fronteira, que dará todas as satisfaçoens que peça o sejan necesarias ao Governo da Confederação Argentina, que renunciaremos as nossas pertençaens sobre á República Oriental do Uruguay é que seremos ó despois os melhores amigos en adelante da Confederação Argentina. Heu contaréi ao mesmo, Emperador ó modo como combate os Soldados Argentinos é á impossibilidade de vencerlos, é para que se fie da minha palabra é sinceridade direi.

!Viva da Confederação Argentina!

!Viva ou grande Americano como tein dito ya á Bayano Reboucas.

(Entran un maniquí que figura el ca-)
(ber de Urquiza, cargado por cuatro)
(Soldados en un poncho. Se le canta)
(el Deprofundi, y cae el telón)

.....

F I N

.....

7597

Acto 1º

BIBLIOTECA NACIONAL
026444
INVENTARIO

D Juan de Borja

o sea

Un tratado a su patria

Juan de Borja

Juan ~~de~~ de Borja

ó sea,

Un tratado á la Patencia

Acto 1^o

De los derechos
de las

Sigue en medio de esta neblina
 factiva, si eres un alma fugaz
 a ti solo puedo yo libremente decir
 mi error. Ah! De poco das
 a esta parte es para mi la castidad
 en un sistema. Luego aquí en un

Seem alguns colares a la fuente de la
 derecha, por el fondo del horizonte, antes q
 empiece a hablar el Buzo.

El Buzo de Bergamini y el Sr. de San...
 (Seem ja)

El teatro actual en una sala de teatro
 de teatro actual en una sala de teatro
 de teatro actual en una sala de teatro

Acto 1º

vos el hijo suplicaba al cielo no
lo huiese huérfano... lo conservase
los días de un padre g. e. idolatraba...
El cielo quedó dordo a' Dios ruegos
y la muerte estendía su fría mano
sobre la víctima, cuando de repente
tomando la palabra " Juan, leván-
teos, dice, y vos, señor de Gondri, so-
testigo de mis últimas instrucciones.

En el mundo, las pasiones, la
gloria llegaron a' barridas de la
memoria de mi hijo, recordadlos -
luz, y sed su guía... Entonces
los últimos acentos de su voz me
pintaron la suemista invertebrada
que prosperaba contra D' Cibeard.

Me hablé del rango elevado, que
yo iba a' ocupar en mi patria, y
me previne de todos los esfuerzos,
g. D. Orleans habría de hacer
p. arrebatarne la Regencia. " Yo or-
davis, Juan, (elijona' con fuerza)

" que primero se os arranguen los
miembros del mando, una por una.
Fori rey de hecho, g. e. Conseguir
este título, un solo paso os resta
g. clar. " Entonces vos le presen-
tastes el " angelus " y la copada,
Conteniamos! " Juram ento que
de hace a' un padre, que guardi-
me un pie en el sepulcro es un
juram. to sacrosanto. " El rayo de
Dios castiga al temerario que lo
infringe. Juan, pues, Juan, sobre
este angelo " angelus, y sobre esta
espada, haré a' de maestros un-
teporados, odio a' la casa de A-
lejos! Odio a' " Babel de Babilonia
ra que me aborrece! Odio a' to-
dos los nobles derrojos, que han
abrazado el partido de la corona!!!
" Yo respondi: " Lo juré, padre mío...
Gondri! Desde que habéis pronunciado este
solemne juram ento me parece que

Siempre le habéis sido fiel. Habéis comprendido toda la gran importancia de la cuestión: conteneis en la regencia, y D. Orleans debe estar convencido de vuestra condancia y superioridad.

Duque: Pero no está, acaso, en vísperas de triunfar? Carlos III, nuestro rey, es el espesor del médico Juarita, que se ha mandado traer de Palestina, para desde cerca de un mes de toda su nación.

Orleans no le abandona un momento. El Rey le ha confiado ya la tutela del Deán.

Jordi: ¿Y que os presentam de amigos estas circunstancias? Si el Rey recobra su razón, no volverá a tomar la administración del Estado? ¿Y entonces, a qué se dirigen vuestros consejos del Duque D'Orleans? Ya no habrá más regencia.

Duque: Pues esto mismo es lo que me atormenta... Esto es lo que me garró mi alma... En momento que la regencia continúa, que la locura del rey no tenga interrupción, que la regencia pertenezca siempre a la casa de Borbón, después, sobre las ruinas de esta regencia, es menester sentar un trono, que la espada del terror detenga, conquistada... Allí como grandes aboras, De Juarita?

Jordi: ¿Y se estended: acaso deseáis vuestra ambición? El pueblo es el alma de tales empujones, y el pueblo os aborrece. Los nuevos impuestos, con que le habéis agobiado, han ocasionado muchas raciones y aun muertes. ¿No teméis que temed...

Duque: El pueblo estalla, ~~de~~ la corona, y la rodilla. Ahora, su

grito, y mi braco le braco también!
No me queda otra que estar en esta
decepción contemplo de mi existencia...
Necesito descansar, y sea ^{si} el ca-
men, o por el valor, yo he de tirar
un paño!

Gondi: ^{con nosotros} Me combatido siempre
al lado de nuestro noble padre. Pa-
dré el valiente... El braco es -
también nuestro. Pero es de mi
deber el aconsejaros con prudencia.
Dunque ^{con un conato} De Gondi, no quiero
más que 24 horas p. verme libre.
El infierno es siempre feunido en
recursos!

Gondi: Pero, hoy mismo, nuestra condue-
ta me aspone a la venganza
del joven Escard? ¿no es natural
que pida justicia al Duque D'Or-
leans de quien es padre? ¿seme-
jante acto no es entregar, al rigor
de las leyes, al desprecio de la corte,

y a la venganza del pueblo?
Dunque todo lo he previsto. Este joven
atorondado, corria desahogado por
todas ladas, llamando con sus gra-
tos los apuestos del Rey, cuando
he dado orden que fuere detenido.
No hice sucesos en una de las
puercas hechas... Pero... silencio,
la reina, a M...

Escena 2ª

El Regente - De Gondi - la Reyna
y Damocles

Reyna: ¡Hola!... Ser Regente, tan tem-
prano en balacio...

Regente: Quiero de este modo presen-
tar la dicha de rendir mis
homenajes a V. M.

Reyna: Siempre, muy habil y muy fino,
en vuestros cumplimientos, Gondi.
Dunque.

Regina. En lo que os acabo de decir me es
peroso más que la verdad, no se co-
mo explicar la muerte funesta, que
me priva siempre de la vista de
V. M., y sin embargo necesito cada
día más de vuestros precedentes con-
sejos. P. dirigieme en medio de la
tempestad, que turba la quietud
de nuestra patria.

Regina. Vos, mis consejos... Duque?

Ah! que ventaja puede ofrecerme
unse sobre ~~demora~~, que no cuenta
más pasos en la vida, sino por
las repetidas desgracias, que afe-
gen su corazón...?

Regente. Cuando puedo en la tem-
ple de responsabilidad, que gravita
sobre mi cabeza, me faltan a ve-
ces, señora, las fuerzas, y la em-
pía p. tomar. Medidos, que pa-
recen comprometer al honor, y
la dignidad de vuestra corona.

Regina. Ah! bien que sabéis, señor. Que
haceis valer nuestra anterioridad, han
que el pueblo os maldiga, y que
el ambicioso extranjero os lleve
de gloria, y loco...

Regente. Ah! que imprudentemente me
juegais vuestra gloria! Por el
influjo de la ventaja, triunfan mis
enemigos, señora: ellos sólo pueden
atrocarme con las dardos de la

Calumnias...

Regina. Si os veis rodeado de coronas,
Duque, es muy fácil conseguir
que vuestro actor antonacionales
os lo han devorado. Si sostuvi-
eris en vuestra política la liber-
tad de nuestro pueblo natal, la re-
stora entera os apoyara y os ses-
gotaría. Mas cedo que vuestros
deseos son otros, y que os apro-
vechais muy bien de nuestros des-
gracias p. sentar las bases de

uestro Dominio.
Preg. General; vuestras palabras me ofen-
den; me me atrevo a justificar-me
en este momento. El día llegará
en que mi patria, libre de la am-
bición extranjera, agradecerá mi ad-
ministración. Entonces respetarán
mi honor, vos Señora, como tam-
bien todos los nobles, que conspi-
ran contra mi quietud....
Reyna Señora Duquesa; por que lleváis tan
a mal mis consejos? ¿No me ha-
béis manifestado el deseo de conocer
mi opinión acerca de vuestra rege-
ción?... Si os consideráis ofendidos,
os evitaré siempre; pues q. siem-
pre sin disimulo hablo.

Preg. " con intención
acompañe vuestras mis. noble
curioso el Duque de Orleans.
Reyna (con la misma intención)
El Señor Duque
está en el Parque, con S. M., mi esposa

Preg. Que bien os acompaña, Señora.
Ah!... Por eso es confiado, mi
deseo es que os acompañe vuestro Amigo...
Reyna ¿Está os parece, Duquesa?
(con sorna) Pues bango mi orgullo en pa-
tejar de los ideas de un ven-
dido patriota. ¿Miguel, accede, el
Alto Emperador, q. contra el poder
de un gran príncipe, D. Miguel? El
pueblo lo quiere bien, Señor, y es mucho
a decir q. el Pueblo es maldecido...
Reflexional! Duquesa, y no olvidéis
que Isabel de Borbón, siempre
deponde a vuestro desagrado, mi-
entras sea no doctores la gloria
de la Patria Adelantada. El tiempo, sin
tiempo ha que me están aguan-
dando los dmas de la corte. (1º) Ci-
vicens S. M. el Rey. (2º) (vaise)

(1º) Lo que un pequeño niño de Paris, mira al lado izquierdo.
(2º) Regni la coronación hasta la p. de la D. y vuelvo a la escena.

Adelma 3^a
El Regente, Duque de Orleans, El Rey, El Du-
que de Orleans, y el D. Alfonso.

Rey.^{na} Exponiendo sobre D. Adriano de Salazar
duque de Borgoña, Gran
Regente de Francia.

Regente Dios guarde la preciosa vida
de su Magestad el Rey de Francia.

Rey Entendiese, y dirigiese a D. Adriano
Cayo, hermano mio, que las espe-
ranzas que me ha hecho entender
el mecido de la Palestina, no se
realizaran. Toda dia siento por
Cubera debilitarse mas y mas,
y a esta debilidad se sigue suem-
pre ese estado horrible de deli-
rio que me aparta del trato de
los hombres. Oh cielos!... i has-
ta cuando es habéis de complacer

en afigarme!... Yo me acuerdo
D. Orleans, que cuando tenía
aun el poder en mis manos me
quejaba a veces de los disgustos,
y amargura de la corona... Hoy
sin embargo; por que no me es
dado el denterme sobre el trono?

i por que no Dios es dado el ver
a mi pueblo, rodearme con su
afecto, y mi Dios me bendicir-
dole! ¡H!

D. Adriano. El pueblo es amor siempre,
noble hermano.

Regte. El desea vuestro pronto restable-
cimiento. O que podáis subir al
timón de los negocios. Vuestra ad-
ministración ha sido de tal modo
parterral, que es muy difícil con-
tatarle. Despues de ella.

Rey. Con intencion sembrada Gracias Duque
de Borgoña, gracias. No crean
que sea muy difícil satisfacer

COPIA ORIGINAL
020444

los deseos de un pueblo. El alma
del pueblo es buena; no pide
más que justicia. Desgraciado
el que cree trunfar de él,
hablando sus derechos y humi-
llando su frente. Fértille de su
hera, y con la sana del tigre
desgarrará a sus apañados.

D^o Orleans. Recuerdo caro bajo Carlos, creec
cada día en edad, y en virtud,
y más tarde temerá con tres-
tos mismos principios de ju-
sticia.

Rey. Oh! yo os recomiendo pacien-
cia este depósito de mi amor.
Encaminadle a la virtud. en
ciudad en du coraron los au-
bles sentimientos de un Rey
que conoce sus deberes. Fando
en el toda mi esperanza. Los
h confío. El debe ser más tard

la gloria de mi patria. Yo os, Dam-
negu' os q' habéis sabido con os
tra bella alma, salvar el español, q'
separa al pueblo de la nobleza, os
a quien siempre he distinguido con
al orgullo de la corte, unid pres-
tos esfuerzos a los de mi herman
D^o Orleans. Nuestro bravo me-
salvo' la vida, en Ruzbez: os es-
peritec por mi en el Campo de
batalla. pues bien esijo de os
este otro sacrificio.

Requ' Juro sobre mi espada defender
siempre los derechos, y la corona
del Delfín y derramar p' él toda
mi sangre.

Rey. Pláceme ver tanto entusiasmo
en uno de mis más fieles se-
vidores. Juro Dios, más que nunca,
hemos menester unión y fraternidad
La patria no debe formar más q'
un corazón: una alma... Un solo
y mismo sentimiento debe animar

a todos los nobles... En como ha
veis querido ocutar a los revoltos
de la politica inglesa.

Rey. Es prudente. Si no embrota ces eme
tro animo en tan a certaro noticias.

Rey. Poco tiempo he necesitado para
penetrar el misterio des ese porve
mi de temor y servidumbre ^{co las}
? No veis al Britan temerario que
den hablar nuestro elos... Espar
en por todo el terror, y destruin
nuestros hogares a sangre y fuego?

... Steno. Dios!. Debo, pues, ver
yo pensar me cetao a las manos
de Enrique 3.º? no, no hego: si
el cielo no permite que se pueda
oponerme personalmente a defender
nuestra patria, tu a lo menos,
prueba por tu valor, y no abando
nada's tus estacas, sino despues
de la destruccion y de las avinas!!!

Y vos, Duque D. Orleans, vos que de
bravi i cupon mi lugar por raro

nes de derecho y de sangre, ^{pues}
la morte os ha sido contraria, sea
bastante generoso p. callar nuestra
legitimas pretenciones. No tenemos
ya necesidad de amargura, de con
fusin, y de guerra civil: la cuestio
es comun. El Corazon de todos lo
pretoras no debe escalar mas q.
un grito... una divisa. "morir con
las armas en la mano!!" y no des
munt que el extranjero haga temo
lar en bandera en nuestra bella pa
tria. De que nos sirven, nuestro
laureles?... nuestras conquistas.
nuestras bellas instituciones...
nuestros heroes... nuestra gloria.

... Si el cetro Britano viene a
derribar todo, y cargar nuestras
miembros con las pengorosas
caudenas de la ignorancia!!!

Defin. Padre mio, jorden dor am, pero
este noble llamamiento a nuestro
patriotismo... sea entusiasta de

forma de nuestra independencia,
y nuestra voz tan enérgica, todo
conmoverá mi alma. Temo a ver
estros ojos, ante Dios y los hombres,
por los males de nuestros ante-
pasados, y la patria será libre del
yugo extranjero!!

Rey. Bendiga, hijo mío, el cielo tu
puramente. Alma espada te he
dado, y emplear la debes contra
la opresión. Te lego una corona,
y es para gobernar un estado, no
para apartarla. Amobatas y arrastras
en el cielo! Quitamos, hijo mío,
nuestro mi cabeza a la tiranía.
No me ha pedido el Sr. Pe-
re que una audiencia particular?

Rey. Sr. G. M. desea decaer en algu-
nos instantes, no puedo esperar.
Rey. No despondas de lo futuro. Ma-
ñana, acaso, no podrá ser
podrá pasar a delante. (corre)

El Reyente y el Delfin lo acompañan

Escena 4^a

El Duque de Orleans y Don Enrique

Rey. Vení entrecita con el Rey... sin
duda irá a pedirte su aprobación
sobre el nuevo impuesto

Rey. No la conseguirá; y sino yo pro-
testaré contra semejante acto. Basta
ya de peticiones, demasiado ha que-
rido padecemos. Si el impuesto se
pierde; Basta cuando por mí se
más caprichos tan ridiculos? San-
dia nuevos impuestos cuantos toman-
cos, cada día el pueblo humillado,
la nobleza ofendida, y la virtud
ultrajada! Oh Duque de Borgo-
ña! abrenas de tu poder, y no
sabes que se prepara la tempestad,
y que pueden los vientos, cual
un buque contra la roca ha este
mit pedregos! Alma vislumbre
de esperanza amina entre tanto
me abor abotado: Tengo fe en q.

el rey ha de mejorar, y entonces
yo acallare los anses de remordimiento
y los q. agitan mi pecho.

¡Segui! ¡Remordimientos!... ¡Dios, Señores!

Ellos solo pertenecen al crimen.

Duq. Ah! cada vez que soy testigo
del dolor y tocurra del rey mi her-
mano, sus palabras son tantas
punaladas, que traspasan mi pe-
cho. ¡Amargos lagrimas se esca-
pan de mis ojos, y mis maldigo
como al autor de las desgracias
de mi patria!

Regu. Señor Duque: Siempre es he-
creido noble y magnum. Teneis
p. mi algun misterio, algun secreto.

¿No fue el 5 de Agosto de 1392,
que el rey, partiendo p. Aragon al
honorable Alvaros fue acometido
por los reyes de un sol abrasador
¿No se declaro luego esa plubenta
fuerbe celebral que hasta hoy lo
ha privado de su paron?

Duq. Tal fue el origen de su tocura,
pero mas tarde los repetidos amata
de los medicos llegaron a mitigar
algun tanto esa fiebre entona,
que lo devoraba. Poco a poco su
paron empeoraba a sentarse, y la
corte se pea proxima a rendir
de nuevo sus homenajes al mun-
amado Carlos 5.º cuando una cir-
cunstancia particular, como a empe-
nar la muerte de nuestro Rey. Este a
cuerso me oprime: ¿quisiera ser
toco yo mismo, por no penetrar to-
dos estos horribles consecuencias!
Era en 1393. La corte desecaba con
antichacion festejar el restableci-
miento del Rey. Divo en palacio
un divertido baile de mascaros, al
que asisti toda la noblera. Entre
los trages, que llamaron nuestra aten-
cion, no recordais un cierto mar-
aron vestido de leon engomado,
cubierto de estopos?

he podido reanquistarlos... En
tonces ahora como es que me a
ma esta entregada al dolor... a
los tormentos?

Regu' El restablecimiento del rey habi
podido ser dejado por algun tien
po en virtud de este suceso; pero yo
lo tengo por positivo, y precisamente
ahí viene el Médico habi.

Escena 3.^a

Dichos — El Médico.

Duq. Presento mis respetos al Sr. Médico
de S. J.

Mediu' Saludo a' estos nobles señores de
la corte de Francia *(Prosigue su camino)*

Duq. Una palabra, Señor. ¿Ahorá de por
en este momento el consulto, y la

tranquilidad de mi alma. Decid
¿tenéis certidumbre del restablecim.
del rey, o son vana los pronosticos q'

Regu' Recuerdao muy bien; la entrada
de ese personaje excitó la imaginación
rat; todos se apresuraban por ver
de cerca esa barandia, y me acuerdo
que el rey hubo de ser víctima de
la infundencia cometida por uno
de los señores de la corte; impo-
nencia que dió lugar a un violento
incendio, en que perecieron realmente
algunos de los Conocedores.

Duq. Pues bien, Dam Regu'; eso es lo
que explica mis temidamientos.
Yo fui quien di' la primera idea de
esa escena burlesca y barbara.

Qui' doctor la imaginación del
rey mi hermano, y fui yo quien
aumenté su locura. Sabéis que
desde esa época la fiebre hizo

rápidos progresos. Quise reparar
esta falta gobernando con justicia,
pero mi Sr. Felipe me arrebató
con la fuerza las riendas de la
administración, y hasta ahora me

nos hacer, p. rechazar nuestros
temores.

Medio: Y que interese particular no
impide a' dirigirme semejante pre-
gunta?

Dijo: Largo sería, señores, el gobierno al
corriente de esta historia, y nuestras
momentos son preciosos. Pero sabed
que nuestras coronas laten por un-
estro rey: el solo puede darnos la
paz en medio de nuestras disensio-
nes domesticas: el solo puede sal-
var la Francia que obedece como
esclava a' los ordenes de nuestro
cual regente: en una palabra, el
solo puede conciliar todos los par-
tidos que nos dividen, p. amonstrar
al soberbio Britano que quiere im-
probar nuestros deseos! Decid, señores,
p. gracia; podemos realizar estos
deseos endios de otra imaginacion?
Medio: Tranquilos, señores. El rey no
tardará en volver completamente

de su loara. Van ya cerca de 20 a
que su estado mejora sensiblemente
y los debiles ataques, que a' veces le
acometen, no pasan entran ya el cara-
ter terrible del delirio, y del furor.
Ayudados nuestros hermanos pusei
nombre, señores, y los tenores del es-
tado, y de la nobleza, se abrisen p.
a compensar nuestro celo, y grande
deseo... Vain a' asegurar la dicha
de nuestra patria.

Discurso

Dichos — Al Duq. de Borgoña.

Reg. Y A espera con impaciencia, la
llegada del señor Medico de la Corte.
Medio: Prodejes, señores. (Arase)
Reg. Señores, este dia debe ser p. nosotros
un dia de alegria y de satisfaccion.
Dentro de poco al Rey, toma de nuevo

la administración del estado.
Mucho he temido que luchas para
determinarlo; pero por fin, con la
punta que le hace de las cir-
cunstan- ciones afligentes, en que se hallan
nuestras provincias, me ha pro-
metido acceder a mis deseos. Se-
ñalon esta ya enteramente repovada,
y vosotras os habéis convenido
de la nobleza de sus sentimientos
en nuestra precedente entrevista.
Des, pues, que aprobaréis con con-
ducta.

Duq. Ese era el partido mejor que
pudiesen tomar. Yo siempre os
he hablado con franqueza, y jamas
he temido el decir os la verdad aun
cuando fuereis oprimidos. No os
morris, sin duda, la efervescencia
de la población. Párense, los im-
puestos, con que se habéis cargado,
os han merecido su odio, y creo
q. también que temer temibles acor-

tecimientos... Prevení la borrasca
y en esto dar una prueba de su
fuerza!

Regente No proban en tiempo, y lugar
convenientemente q. las exigencias de la
época justifican todas mis actas...
y el pueblo que hoy me maldice, bi-
en se convencerá acaso mañana de
la bondad de mi administración.

Siénto solo que el derrotado que dem-
onstró ha manifestado hacia mí el
Sentor Duque D. Orbano, lo animo a
que me deo la regencia, por como
me al abrigo del furor del pueblo.

Ellos actas han sido severas es verdad.
... he podido exponerme a la ven-
tura de algunas nobles, y del
pueblo. pero como a mí. Párense,
y cuando la veo en peligro de se-
crificar todo p. s. esta...
¡Regi! (con intención) Es decir que habrán
suspensible nuestras correspondencias

decretos con la corte de Inglaterra.
Arg. te. ¿Que pretenden decir con estas
palabras, don Rogu? ¿Habráis
podido caer que estas relaciones tra-
man por objeto una revolución?
¿o es deber de un regente preve-
nir el golpe que debe anonadar
su administración? ¿Se debió
emplear los recursos de la peniten-
cia, y de la amistad... Pero cuando
es una ambición desenfrenada, y
todo lo quiere aborrecer, que todo
lo quiere abasallar y abatir...
¿ya no hay transmisión. Penun-
ció a las armas de la política
y echó mano a la espada, como
a su única esperanza. Estrecho
con entusiasmo la mano de mi-
serable partecular... Un mínimo
estardante nos debe servir a todos,
y de nuestros hechos juntas un
solo grito debe salir. ¡Mueran la

Palabra!!!

Arg. ¿Y era que fueras solo entre tanta
la nobleza el que os obstinaseis en
no tomar parte en nuestra generosa
resolución. Pero admiró la grandeza
de vuestra alma, ¿supero que no
desmentéis la fama que ya os
habéis adquirido por vuestro valor.

Rogu. Cap. Yo no sé por que una
vez interviene me dice que solo el
infierno dicta las palabras del
regente. Algun acontecimiento
horroroso se preparó... ¿o nos
alejamos y organizamos dos coros...

Escena 1ª

El Regente.

¡Juremos! ¡Bebed la copa
encantada que os presente!!!
Embriagaos con las bellas espasmas

das, que se hizo entonces... confiad
ciegos en mis palabras, y vendid
la vergüenza, y el escarnio mis
proyectos. Y tu, D. Calisto, que
acabas de bendecirme la mano, re-
cuerdas mañana la recompensa,
de la guerra que me has hecho has-
ta ahora... Ah!... esa unión te
alaga! Esta regencia abandonada
es p. ti un verdadero trunfo!!!
Este rey, que de nuevo sube al
trono, y que de derecho a reclama
rones que perduran mi honra,
suelta en el pueblo franceses mudos
aclamaciones!... Pueblo! acébrase
mi ley... Me dirá de sí...? que
me importa?... le mandarse!

Escena 8^a
El Príncipe y Médico.

Reg. te. Impaciente, don, esperaba que

robresas. i que pensais del estado
del rey?

Med. Lo he hallado hoy algo agitado
su pulso batia con fuerza. La ca-
bera exige descanso, y aun me ve
en la presion de intencas la
orden de no acercaros a Set por
algunos dias. La paron es mi-
sericordia. las circunstancias se fi-
grasas, en que se halla la Pransia
umentan sus inquietudes, y por ab-
ra debemos evitar cuanto pueda
evitar la violencia de su espíritu...
me retiro, don.

Reg. te. Desearia hablar solo con vos.

¿Puedis indicarme la hora mas
conveniente? Tengo un proyecto,

proyecto importante, y conunio con
Medico. Quisiera impedir hallas en
esta sala? el herpice que madre
me aconsejan.

Aborra y luego se desentran

Regte. ¿Soy, eso, judío de mi? Médico. Jamás lo he pensado, me lo digiera al Capellán de la Corte.
Regte. Sin duda el Rey os ha prometido una suerte suma, si' lo hacéis deos. ¿Su razón?

Médico. No sé el Rey; pero su hermano el conde Eugenio D. Colmano, me ha asegurado que las tenturas del Estorzo de la nobleza de abusan p. a recom- pensar el febril pacto de la enfermedad del Rey.

Regte. ¿Entonces sería la recompensa de lo como es mi' natural. En cuanto a las palabras del Duque D. Polono, son promesas de uso, que jamás suelen tener resultados positivos. ¿Me sabrís, señor, que vuestra posición en algo precaria; y que sobre os habéis presentado en la corte p. a probar... vamos la suerte de la fortuna.

Médico. Fuego bramas antecedentes en la carrera de la medicina, y luego de duda menester de un crédito bien establecido p. a presentar hasta la corte de Francia. No obstante me pido negaros que en gran parte he sido impedido a acometer esta empresa por motivos de interés. Sin embargo de eso intenté, nunca quise me hubiese determinado a abandonar mi' sueldo natural.

Regte. ¿Pues bien! Si hoy mismo yo me quisiera vuestro pensión, depositando en vuestros manos la suma que pudieseis...

Médico. Explicaros... no sé aun a que ten-
den vuestros palabras.

Regte. Yo he formado sobre vos mi' opinión, y os esis hombre capaz de guardar un secreto inviolablemente. ¿Cuidadme, pues... No deis, ni pido la muerte del Rey...

Merica. Ah! eso fuera infame, señor! mi ho-
mor quedará muy altamente com-
prometido, y tengo además una com-
promisión, que de nada a desearé
transición!

Preg. La muerte del rey por Comprome-
tencia a ambos, y acaso nos espusan-
ramos a la Esperanza popular.
pero hay un medio de arreglarlo
todo, y ponerlo al abrigo del al-
cance de la justicia... (Silencio y de-
pués hablan.) No pedis, por com-
pleto prolongar la lo cura del Rey?
Medico. Me arguido de un modo positivo
en completo restablecimiento. Vei, pues,

que es imposible.

Preg. ¿Procurar, Doctores, seris siempre el
talento de descubrir algunos caracteres
que justificar los efectos. Ambrano. Señor,
Vosotros, desbordad todo temor. Señor,
no perdais esta ocasión favorable
de sentar vuestra fortuna. Apoc-

chad lo presente: nadie responde
del porvenir... Ga lo veis... no corre
peligro alguno... las leyes no tie-
nen acción contra vos, y esta noche
recibís de mi mano 50,000 libras de
oro.

Medico (ap) 50,000 libras de oro!... y al
abrigo del alcorno de las leyes...
seria locura actuar un tan diti-
guido regalo... (ato) Fango todo
Confianza en vuestra lealtad. Ship-
to, señores, vuestra propiedad. - El rey
no morirá, pero jamas recobrará
su juicio. - Estamos entendidos.
Hasta la noche.

Fin del 1.º acto.

Juan de Borgona

7597

BIBLIOTECA NACIONAL
102044
INVENTARIO

Tecto 3^o

Corregido

de
te de

Juan de Borjona

o sea
Un traidor a la Patria!

Acto 3^o

Saberna a la derecha del Actor: a la izquierda la pesquera frente del palacio: al fondo una calle.

Escena 1^a

Mateo.

¡Ay! Mateo, preciso es q^e calme la tempestad. Desde q^e Borjona está en el colmo del poder, no conocemos más q^e opresión, y tiranía. Nosotros, pobres diablos, gente de valer, gemimos bajo los numerosos impuestos, q^e reducen a cero nuestras pequeñas utilidades. ¡Ay! Cubrio, la frente de

de sudor & aumentas los tesoros de vtro
Oyenti. Verdaderamente somos demor
Estado Paciente: siempre nos excusamos
debido, e inclinamos la cabeza. Sin
embargo; pudiere resistir vtro ofus
con la mano del pueblo gritando en
unanime voz - "a bajo Borgono!" - odio a
su mando! Sin fin lo superara em
pues a renacer en mi Corazon. El
primor q' se ha leparcido hoy en la fe
Pital, ha Colonado de Alegria a todo
el Pueblo. Se pretendé q' el Rey incl
ve a tomar las riendas del Gobierno.
El Medico de la Palatinia ha descubien
to el secreto de su enfermedad; y atron
huen Padre goza de toda su razon. El
Cielo ha crucchado vtro: desde ho
podraeom trabajar p'la vtro hijos y no
sufreremos q' un despota se abuse de in
justamente a tra fortuna, y otros bienes.

Escena 2.^a

Brates. Gondi; un encuberto -
Gondi. Hola! Buenas Noches, Mateo; ¿Como
vamos de negocio? Cuanto tiempo ha
q' no nos vemos!
Brates. (Hl.) Presencia con estos dias. Las vices
de este hombre siempre han dado en sus
recuerdos de sangre. (Hl.) Ciudad es q'
hace mucho tiempo no habéis retirado
de este barrio; y tengo infinito placer
en volveros a ver.
Gondi. Bravo, Mateo; eres siempre el mis
mo. Atras ausencias por largas q'
sean no entristian tus sentimientos:
por mi parte siempre te quiero bien,
y a fe mio q' si para ver vengo
por estos barrios es por q' mis am
tos me llaman por otra parte.
Gondi. Oh! Claro está; pero Señor, ¿que Cu
lor es ha traído por acá a tales ho
ras?

¿Gondí? Se dice un profundo sueño esta noche. Mañana conoceré el objeto de otra visita; pero creo q. el cuarenta y cinco, cuanto mas q. el cuarenta y seis de uno de los mejores taberneros de París. ¿Pues, ¿tace a esta mesa una botella de buen vino.

Amigos míos: con la ley 10.ª y la ley 11.ª me cohesionó ya: no se sabe la orden q. se ha publicado hoy por los Cuarenta y seis. Se prohíbe a los taberneros recibir gente fuera de las 9: de las 9: se prohíbe tener las puertas abiertas: se prohíbe espasamente a los habitantes circular por las calles. ¿Pues, señores: ¿no puedo caminar otros decenas y q. por el camino de los Cuarenta y seis antes de las puertas de mi taberna? Gondí. La ley nos exceptúa a nosotros.

Mato. Apenas de sub. traje, q. de nota. ¿Entonces al Puerto, deber saber, q. no tenemos relaciones sino con los granos y los nobles. Y autor de la orden, q. dicen es uno de mis fieles amigos, y no debe tardar en reunirse conmigo.

Mato (App) Ch. otra de las leyes: ¿Cuál será la víctima, q. se para habrá elegida? Este hombre ha venido su alma al demonio. Y Gondí. Lamara: es un Comparacion la mejor de otras, haríamos. No Coramos peligros: estamos bajo la salvaguardia de las leyes; y además que titubos no adquirimos a la columna con el repente. Pransole ferament ¿Cumpla por ventura? Sin embargo, ¿mas duda de tu valor.

¿Pues? Mis entrañas son inmortales y otros pasados hechos deben profanar a alguna sea de conocido el temor.

Mateo. ¿Qué es lo que me ha hecho la Corte? ¿La ley ha hecho una excepción de persona, no me refiero a vaciar con vos una buena pieza de vino. Así es como los vendadores amigos renuevan sus amistades [papeles].

Mateo. Sí, Mateo, no he contestado a mi pregunta, ¿de qué se trata como van tus negocios? ¿Beneficio? ¿Algunos beneficios?

Mateo. Lo necesito para mantener mi familia, muchos veces, o lo necesito, no le voy a mi gusto, pero no es fácil concebirlo al concebirlo. Las graves contribuciones, y cada día el gobierno nos impone. Mañana al caso, vos que sabéis por detrás allá relaciones lo que para en palacio, de mí, la verdad que el Duque de Borja, ¿mañana abandona la Regencia, para que dejes gobernar al Rey?

Mateo. ¿No puedo responderle actualmente dentro de algunas horas de resuelta el problema? ¿Sabe solo el Borja no esena, sino después de haber empleado todos los medios para mantenerse en el poder, el Duque de Borja es feo. La Europa entera conoce cuán difícil es salirse de los apuros y combates de la vida, ¿qué solo le sucede de vuelta a la corona?

Mateo. Bien sabes que aquí no se trata de el eco de París, tanta es la gente que he recibido hoy en mi taberna, y todos concurren en decir que el Rey estaba perfectamente sano, y que la Regencia iba a dejar de existir ya.

Mateo. El Rey conoce demasiado bien los intereses de la Patria para abandonar la administración en el momento, en que los enemigos del Estado

parecen multiplicarse cada día. Lo
q. los nobles llaman ambición creo
q. es desinterés, y sacrificios, y que
de ofrecer buenas pruebas de lo q.
te digo. (Lacoma 3.ª)

Adelante - Repente encuentro

Repente entusiasmo (Dios es grande, amigo mío:
¡Están a la hora en otro Puerto. mu-
chen. ¡Jamar me engañó en mi elec-
ción. Gobernamos entre tus meras,
cremos tus puertas; las Patruillas
no tardarán en pasar por este barrio.

Grato. Abesero, Sr. Repente. ¿Queda-
señor, ~~ta~~ hasta otra noche; sabes
q. de siempre quieres fiel e inti-
mo amigo entre de incita, y pienso la punta

Repente. Como hablar me ha conocido este
tabernero, ¿Gordí?
Gordí. Sr. Go. Señor, quien le avisó de

Recebra Venida; pero el hombre d.
toda confianza; ¡jamen me ha tra-
icionado, y sin embargo es depositario
de ciertos de otros secretos.

¿Ente; ¿Están todos prontos?; los señores, sus
apiladas?

¿Dudar de otro Putor sería ultrajarlos

¿Ente. Erenn raron, Amigos. Ahora abas;
Solo caso a la Puerta de la Calle: se
previene a tiempo. Espero aquí al
Sr. Escas: necesito tener con él una
entrevista p.á deskuar los temores q.
guiza hubieran podido hacer en su
razon.

Escena 4.ª

Repente - Solo
¡Santa Amos! Mier. En fin el mo-
mento decisivo se aproxima. ¡Oh! Buen
dulce son las emociones q. agitan me
alma. La sed de la venganza tiene
su encanto. Como la Natur. Por a
realizar la venganza q. me hizo entre

Ver mi anciano Padre en su lecho
de muerte... Or a entarme en su
tano, y el no puede respirar...
brillante corona, objeto constante de
su poder, la muerte de un rival me
la arrogo! Me Padre me transmi-
tis una referencia: usas padre; yo tran-
smite a mi hijo un Cetro, y el
hears habra conquistado!! O Dique
de Orleans! Cree seguro tu triunfo;
han aprovechado la primera luce-
de rayos de otro imbecil Rey, p. A. Gi-
fis y abandone yo la Reyna... me
han presentado como un tirano, y se
complace en banar sus manos en la
sangre de sus subditos? Uno minutos
portan tu defensor? Uno minutos
mas, y de lo brago del amor, para
a an la los de lo muerte. Ori a verte
Caida a mis pies, y gorare de tus ul-
mas Convulsiones... In vano llaman
a tu oroso a tu guardas, y a tu

Pape: he seducido a tu guardas, y
tu pape dara la primera fatalidad.
Muerrens. tambien.
rason divaga... El deses de la ven-
ganza me hace menos precuar la voz
del honor, y de la sangre... Mi Con-
ciencia me Condona, y siento un tem-
blor frenal por todo mi cuerpo...
No te imploro, Oh Cielo! tu no pas-
teper sino la virtud, pero tu infier-
no, y hasta hoy has guado mis pa-
lor, tu como imploro... Jamas
mi amono, y parece abaturce, no
permitas y sea yo Deyuro al su-
ramento solemne, y pronuncie sobre
la tumba de Felipe mi Padre!
Salmo, sangre fria, y cres oir a
Orca.
Escena 5.^a

Reyente, Orca.
not salto a la cita, Seror,
mi Corason late de impacion, sus

Pero, por el momento en que mi tra-
do podrá vengas la ofensa hecha a
mi familia! El papá de mi herma-
na cree en sus crímenes con apla-
usos de virtud; mas Caera el velo
impostor de su hipocresía! Caera
Oleas víctima de mi furor! Su
pues no me moverán; mi corazón
sepa de honor inaccessible a la pre-
sencia.

Ayudé Joven Ocas, vuestro sentimiento
son lo de un caballero: vuestra as-
piración es noble, y otro tanto entusias-
mo electriza mi corazón. Cuando la
nobleza y la sangre neutralizan la
ley, y que no se puede conseguir la
pública venganza, por que el infan-
teductor se halla fuera del alcance
de la justicia; fudieran vacilar un
momento? Podrían ver con indiferen-
cia la Confianza traicionada, la
tutela menor prevenida, a un padre ultra-

lado en su honor, a una hermana
otro orgullo y esperanza, asustada
al altar de la infancia y del casamen-
to.

Ah! por gracia Señor, basta; sentó
en mi alma un peso, que me Cascomi,
y otras palabras son otras tantas
serpientes que desherasan mis entrañas.

Ah, es demasiado esperar! que no
me sea dado forzar esta Puerta de
Creta! Penetraría en Palacio con

plumal en mano, abatiría todo crea-
to que osere oponerse a mi paso, y
en fin precipitandome en el abis-
mito de la Flegya, inmolaria a

mi Pies al ingrato y Cascomi
deberacion!!! Entoces moraria
contento por que llevara al Sepul-

cro el noble Cascomi de haber ven-
gado a mi desdichada hermana, y
a mi Flegya! Permite el cielo la

que quedas de todo bon Puerto!

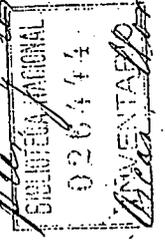
Parente. En mañana la Union Creará: el
Pueblo Conocera Vitor Vengancia,
maldeura: el nombre de Orleans
Quera herosa determinacion
dey una un nombre. Cibeles, y ade-
mas el porvenir se ofrece a otros
por bajo los mas brillantes auspicio
Puedo en este momento abraro en
teramente en Corajon: Sabes q
mente d. Orleans es tambien mi su-
unpo. Su influjo sobre el Rey es im-
menso: ha empleado todos los me-
dios posibles, p a Convencer a su
altera q yo no era mas q un an-
dicios, q quera romper en ciertos
p a sentarme sobre el trono de Fr
cia. Puygas, Oscar, si semejante
acusacion, dirigias Contra un nos-
trorido por los sentimientos mas
nanceros en favor del Estado, por
quedar sin Vengancia.... Calle

Pero mi estrella no me abandona,
puedo tambien a mi turno Confun-
dir a ese importor, y su muerte
me eleva por la púrga de los cri-
minancias a la dignidad suprema.
Entonces sabre recompensar otro valor,
dar una noble satisfaccion al honor
d otra hermana ultrajada, y dul-
cificar las amarguras d otro an-
ciano padre. Los momentos son
preciosos, Caro Oscar. Otros enemys
no puede tardar en salir. Por a un-
nime con mis conlanderos, y an-
malos a otra empresa. Debenare otro
señal para precipitarme sobre el
Caque. Carino, Oscar: Vengamos a
otros Rey, y a una familia hasta hoy
sin repaiche y
Oscar P.
Oscar. [Calle] Camague
Oscar. O a los Ministros, q protegen la

Arca; yo le quebrantaré los latidos de la amistad cuando la virtud lo manda. hasta este día no he corrido otro estandarte q. el de la justicia, y siempre me vesis combatiendo a tu sombra.

Oh! ¿Aun lo habéis dicho. Dama- quey: solo un ángel q. me envia el cielo en mi desesperacion p. a derramar en mi alma el bálsamo del consuelo. La nobleza entera os proclama a una unidad d. poder el defensor del Altar, y de la justicia. ¿Suplicis? me cabe a. ¿vuestra? ¿Cubra de lagu mas. Elond, ¿Pues? ¿Ma? ¿digo?

No, los momentos son ~~costos~~ no tenemos tiempo q. perder. - Arca; os habéis indignamente engañado. ¿Crees ya un pie en el torde del abismo, y vengo a salvaros.



virtud, viene a tus pies imploran do de antemano tu clemencia... Se q. tan santas leyes se oponen a mi digno; mas tu q. amante el braso de Judith d. una sedada góter. inadora p. a abatir la cabeza del orgulloso Holofanes; ¿podrá suplicis q. tanta indignacion. i. q. ¿puedo yo acatarme el crimen. i. q. ¿puedo yo acatarme a mi alma natural el q. ¿inspira a mi alma el castigo mas q. la animo.

Arca; ¿Arca; a ocar por el fuego Dios, cuya proteccion invocas, os en via un ángel p. a abrir otros ojos a la verdad, que reconocis, Arca.

Arca. ¿Que quieres de mi, Pamsegu. Amigo, un tomo del Duque de Orleans venis aqui p. a calmar mi colera, ¿de asomar mi venganza? ¿Tus hijos fueren seran vultiles.

Escuchad: una hermana os han ro-
bado apenas supistes esta terrible
noticia, y os tranoportad de indigna-
cion y llenos de esperanza en la
justicia del Duque de Orleans, corri-
steis a Palacio, y a q^e la ley encen-
quese al deductor, y p^a q^e otra
familia fueren reparado publicamen-
te unos quártes inhumanos os cu-
sieron la boca, por q^e con vtro
gusto llenabais el Palacio, y fuo-
steis encerrado algunas horas des-
pues tuvistes una entrevista con
el Duque de Borgona. Fue vil im-
por tor os inspiró la idea q^e el ca-
tor era el Duque otro Señor. Deb^e
y confiado habien dado una cues-
te a un palabrero do habien
reflexionado un instante: no os fu-
ber acordado q^e el Duque de Bor-

gona no podia inspirar mas q^e el
Crimen: i que os importan los aso-
yor de sangre vertidos, las cabezas
abatidas en la plaza publica, las
victimas, inmoladas, en lo Calabozos?
i que os importa la indignacion gene-
ral del Pueblo, protestando contra
los aseseros impuestos, con q^e el
Repente lo oprime? Una boca im-
pura os nombra al pretendido sap-
tor de otra hermana, y al punto
no pensateis mas q^e en desamar-
de sangre: no desistis p^acedas;
ellas hubieran reducido al silencio
al alboro, calumniador. Quiero
hacer caer en este momento el velo
q^e os fascina. Cortigo de las brava
q^e me hizo temblar de terror, y
deseo q^e me sentaba por tiempo
solo pensé en conocer al asesitor
de otra hermana: y así a los Cuártes

del Presente, y tuve la certidumbre
y Borgona era el autor del rapto.
Domingo encargado de la vigilancia
de otra hermana Maria, movido
por sus amargas lagrimas, prometia
que me fuese remitida esta carta.
[Legenda.] "Ora Pagar; vengame: por
go en tu mi esperanza. El Duque
de Borgona me ha arrancado vio-
lentamente de los brazos de mi An-
ciano Padre para triunfar de mi Ma-
tud. Implora la proteccion de
Senor el Duque de Orleans, y no a
dejar tanto tiempo rodeada de ang-
thas, y fanada en lagrimas. ¿Que
hermano - Gracia...? ¿Que he...?
leto un dieno...? ¿Pobre Pagar...! Con-
trunfa, el crimen de tu Creador
Tu alma es tan pura e inocente,
no conoce el doble ensenado de
la Mentira y seducion. Ah Pagar

que ultrajo. he hecho al honor de
mi Senor el Duque de Orleans! Uno
instante mas, e iba yo a clavar la
te frenal en tu Corazon! Fina el punto
Cuanto di, precio esta Arma; y he
conocido como la de una legiti-
venganza! A otro Pagar, el
mi Perdor; pero los Asesinos estan
al tornar la Calle, - b. Resan. mi be-
nal; - el Peligro e grave. ~~momento~~
te; el Duque de Borgona dirige la
impresion. con fuerza Es mi deber.
Pagar, Protector contra la fame.
Asesinato; Pagar en busca de un
a presentarle la Carta de mi her-
mano; lo tratase de infame; y de
villano... Si esta, Calatran te ofen-
den, mi brazo aunque foven, no seusa
la un combate nocturno, y el flelo
dirigira mi golpe!

Sammy. No lo ven, Brax, y no conocen los
sentimientos bajos del Duque de Bor-
gona: no pienso obtener de él un
combate particular. Casanis bajo
el pumal de sus cómplices, debem
tomar un partido mas prudente. Yo
esperad aqui la salida del Duque
deklarado al punto la conjuración
tramada contra su Vida, y obligá
a volver de nuevo a las fieras
de la Reyna. Yo vuelvo a mi
del Palacio: he abranca a mi Duq
me viene deso en, prevenia a el Duq
si puedo llegar a tiempo de no de
del Lovred, y de evitar su guard
contra los asesinos. Si otros capen
van se realyan sabramos al Duq
y por otro honor y a
y por otro Escena y a
Orca. Reyente. ~~Reyente~~ El Duque de
Orleans, y Conjurados.

Entrando con precipitación Orca, i quien
es ese hombre y? acaba de tener. Con
por un largo. ^{intermitente} ¿Ente estemamente? Su an-
dad, y esterior no me son desconocidos.
Este hombre es un valiente Capitan
y un noble sin reprocho. Yo me pen-
saba, por me precipitaba en el
Crimen, y él ha venido a salvarme.
Duque. Estamos solos, y puedo habla-
r sin temor. La virtud se ofende,
y con el crimen quereis seguir la
Corona. Habéis hablado un real q?
se opone a otros enicuos desiguos.
El Duque de Orleans defiende al Rey
y se declara abiertamente a peligro de
su Vida, contra su horda extranjera,
y quereis profanar el suelo de esta
Patria. La nobleza entera condena
otra ambicion; al Paso y a tructa
honor a la penencia de otro enemigo.
El ingrato q' desea la anarquía, sea

humillacion de su Patria e Capas de
todos los Crimenes... escuchadme
La distancia, y no se para a gran
fuerza en este momento Repente de
Francis; manana... o sepa de la
dado... yo no se mas y un noche
pase... Los de familia noche, fue
y en otras venas corre sangre sea
yo... Los miembros de una familia.
yo principal merito es la virtud,
el honor. Los años os daran
derecho legitimo a mi acaete, de
huberan hecho celebre con acto
de, y magnanimos. Ma... edad
ofendida sobre lo pasado... No ver
la otra Reivencia mas y acto ar
trarios, y las Cabezas de los y, se
hacian sombra acallada, por la cual
Repent; Hasta cuando volvera, otra una
lencia fover temerario? Perpetuo ma
foder, y guardos de de, lantar mi boca

Estamos solos, o, he dicho. Algunos
y quedo muy bien... clavos m estado
en la garganta... no o bastante
hacer sentir otra fatid bajo el
fural y la sangre. haber, a uni-
do de otros poder, de exarica el
de orden hasta en la familia. Bee-
Caballero, y acaete de regar el velo,
y me oulta la otra infamio es el
valiente Camarague.

Frustaronse mis esperanzas.

Me ha presentado una carta, y
ha llenado mi corazon de indigna-
cion contra vos. Carta y pide
Reivencia. Vos vos y o haber
Presentado de noche en mi casa,
haber forado de Puerto y
sus arreos de la familia
no una fover, y
insente, y Crimen de

¿Penas? ¿Temer? ¿Cobardes? ¿Pueden ser go guerra o atacar. ¿El paucipite sobre ellos, y empiegan a batirse. ¿Dónde están, Porgonos? ¿Se falta el Amigo? ¿A disputarme el terreno? ¿Por qué, que se detiene... ¿Por qué huy en tu complicen. ¿Por lo accion en la mano de ahoyas en otros recoveos.

El Presente avanzando ligeramente a la izquierda, y clavarse el puntal en el fondo con el Océano

Presente. En Valor e inutil, Purgos; Mcha a la eternidad. Arrogos, Mteroro con nuestros. Que este se fo queda en las tinieblas de un Pefido silencio. Gran Corto e el Refugio y que le llara a del tan Granano y acompañare otros penoso sacrificios.

Quena 82

Amegun (ob. fatigado)

El Duque ha sido salido de la habitacion de la Reina. Lo he podido alcanzarle... ¿Que lugare silencio reina en estos lugares! Mi Corazon fluctua sobre el temor, y la esperanza... ¿Ma tra sortado la muerte, o habra crico bay los golpes de los asesinos?... ¡Arancemos...! Gran Dios! El Caudaver de Ocas!... ¿Que triste, cruel salto a la muerte del Duque de Orleans. ¡Comandante, reconocidos el Duque!

¡Ah! Una voz interior me decia y llevario demasado tarde para defender la vida de mi Ma. ¡Como Amigo...! ¡Orleans! te han indignamente asesinado... la celda

da desnuda demuestrá q.º se ha
defendido con valor; mas, q.º fue-
de el valor contra la traición!...
Te ha vencido el numero, reparando
y el funeral ha terminado tu brillan-
te carrera. La Patria llorará
tu muerte; pero Damazqui te ven-
gará. Si, furo sobre tu cadáver,
y prostrado ante el Ser Supremo,
Clavar este mismo funeral en el
corazon del traidor de mi Patria.
Ah, Borgona, usurpa, te la República
vender pretendes, vtra cara liber-
tad al vil extranjero... y manchar
tus manos con la sangre del va-
liente Orleans... Triunfos por
el asesinato... ¡Dios Dios, q.º por
el asesinato caerás!...

Fin del 3º

Juan de Borgoña - o sea - Un traidor a la Patria

Acto 4^o

El teatro representa una sala muy bien amueblada; a la izquierda el trono - Sillas al rededor

Escena 1^a

Damregui, Gondí

Damregui Salud al S^r de Gondí.
No faltáis a la hora -
Vamos, opino muy bien de esta entrevista -

De Gondí Señor, la escena que luego vamos a presenciar es para mí un misterio impenetrable - Mas tarde conoceremos la solución y desenlace de este acto de política -

Damregui

(con vivas) y a que tienden
vuestras palabras, Señor?...
Al caso no obramos todos aquí
de buena fe?... No es la le-
altad característica de no-
bles caballeros, la base de
esta conferencia?... Explicar
... esas palabras que acaban
de pronunciarse con grave y
sombrio acento despiertan
en mi ~~alma~~ animo tristes
presentimientos -

Gon de

Excusadme, Señor. no hayais
caso de mis palabras - Estoy
en este momento en un ver-
dadero infierno - He en-
mudo de ideas se eroran
en mi cabera - cbbi por-
clencia ~~de~~ abundancia - Si

he suscitado en vuestro animo
algun recelo acerca de la sin-
ceridad de la entrevista que
dentro de poco tendra lugar
en este pabellon, dispensadme,
no digo -

Damregui.

- ¡Que significan, Señor, esas fra-
ses incoherentes que amaran de
pronto la tempestad en mi
corazon y luego derraman en
el la calma y la tranquilidad!

Si el duque de Borghona, nuestro
Señor, no tiene intencion de
venir sus fuerzas con las del
Delfin, ¿por que no ha de-
sechado la propuesta de
una conferencia?... Si la
reconciliacion de que hoy se
trata no debe ser sincera,

porque suscribe a' halagar la
Patria con vanas esperanzas?...
Esto fuera un proceder degra-
dante que mancharia el cel-
timo sello a' la infancia
conducta del duque, bajo
cuyo estandarte rebelde ha-
bis militado hasta hoy -
¿ Podria ella ver a' su patria
bajo el yugo extranjero?...
Queria doblar su cerviz ba-
jo un cetro de hierro y de
injusticia?... Podria sufrir
que el Britanico incendiase los
hogares que le vieron nacer
y destruya los monumentos
de nuestros recuerdos his-
toricos?... Y el mal

exito de la batalla de Urin =
cuente que le cubre de verguenza
y de ignominia no inspiró a'
su corazon la generosa resolu-
cion de oponer una barrera
insuperable a' la invasion de
Enrique V?... Confesad, señor,
que sentimientos tales son dignos
de un traidor que jamas
sintió' batir su corazon al nom-
bre electico de la patria!! Se =
mor, sois caballero de la corte,
y actualmente edecan mayor
del duque de Borgona - ello =
tuos de amistad y de interes
particular os han alistado
bajo la bandera rebelde -
Os he siempre considerado
como mi enemigo, desde que

no declarasteis contra el trono —
elbas exigo de vos en este momento
un acto de franqueza —
— elbr honor me impuso la obli-
gacion de seguir los pasos del So-
berano de Borgona — ~~de~~
Os escribo, Caballero —

Genral:

— En la época en que el alto-
Britano desembarcó sus tropas y
con su crueldad hundió la
Patria en el duelo, no admiri-
nasteis nuestro demuelo, cuando
revolvimos rechazar al entrán-
gero? ... Debiles y sin recursos,
volvamos a la muerte — fuimos
verdaderos martires de la li-
bertad y de la Independencia
Nacional. Esperabamos que
nuestra heroidad os empuñase

Dame 999

a imitarla. — Reconociendo baj-
un mismo estandarte, el ene-
migo hubiera sido derrotado,
muy feliz entonces de poder ga-
nar sus buques para ir a
cultivar su verguena en la
estéril Inglaterra — Pero no;
nuestras tropas no hicieron
un solo movimiento. Paradi-
nasteis por el contrario, cuanto
pudisteis, la ejecución de
nuestro noble proyecto; y visteis
con sangre fria nuestras ar-
mas vencidas y nuestra pa-
tria ultrajada — ¡ ¡ despues
de un acto de tanta infamia,
¿os tendreis el honor y el
patriotismo del duque de
Borgona? ... Guardais si =

lencio Señor, y este silencio no es
mas que el testimonio de nues-
tra conciencia que os condena.
Ya es tiempo, si, que borreis con
nuestro patriotismo la infam-
ria de esta pagina de nues-
tra historia. Esta confe-
rencia debe reunirse a los no-
bles de ambas partes. De-
benos vengar la vergüenza
de la derrota de Arincourte,
nosotros partidarios del Del-
fin para que entendamos el in-
gles que solo cedemos al nu-
mero, y vosotros los satelites
del Duque para detener el
avanzata del cielo que entor-
pega a la execracion de los

que los nombres de los traidores.

Escena II.

La Reina, Arconte - Los mismos.

Reina. — (al entrar) Entrad, Señor, sin re-
celo, olvidamos hoy todo lo pasado.
Arconte. — Fanta bondad, ~~altos~~, me confundo.
Reina. — (a Reguy y Gondli) Dios os guie =
ardec, nobles caballeros —

Reguy. — Bese los pies de su alticia.
Gondli. — Rincos mis homenajes a So-
bela de Baxivera.

Reina. — Os presento, Señores, al noble
Arconte —

Reguy. — ¡ Con el título sin duda de
Embajador de su majestad
Enrique V. ?

Reina — Os lo presento. So, como adictos
nuestro. —

Weguy. — Me sorprendéis, Señora. —
Recuerdo muy bien la misión
secreta de que fue encargado el
Sor Conde, el día mismo de
la fatal muerte de P. Evans. —

Wina. — Por gracia, os suplico, Señor,
no abrais esta profunda herida
de mi corazón. — Al conocer los
bellos sentimientos del Sor Conde,
os convencéis que la patria
cuenta con un nuevo campeón
peor para destruir las es-
peranzas de nuestros ene-
migos. —

Weguy. — Plega al cielo se cumplan
nuestros deseos. — Señora —

Arconte. — ^{Señor} Harta desgracia ha sido
la mía hasta hoy, y el
tiempo os dará pruebas de

la lealtad de mis principios —
¿Y quien dudara, Sor, de vues-
tro caracter caballeresco?... Oh!

Jamás olvidaré ese fatal día en
que me salvasteis del furor de
nuestros soldados — Permitid, al-
terca, que yo manifieste al Sor
Conde en vuestra presencia mi
mas sincero agradecimiento —

Después de 20 minutos de un
combate encarnizado mi caba-
llo recibió una mortal herida,
y cayó — en la precision de
combatir con algunos hombres con-
tra el destacamento que man-
daba el Sor Conde — Creisteis, Se-
ñor, que pertenecíamos al ejer-
cito del Delfin, y tal era la
exasperacion que consumaba a

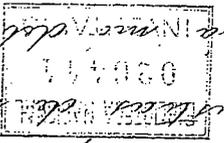
Conde.

emulher - corda, fustia grande y
generoso coraço y aenti no ha-
beres clado hasta ahora una pr-
eva autentica de mi gratitud -
(mandando de tono) Pero nos agru-
fuer Bondi, que circunstancias
imprevistas os alye del cam-
pamento de nuestro Rey con-
migue y...
El amor a la patria y las
pruebas convincentes de una vil
traicion, tales son los motivos que
me han obligado a abastarme
en las filas del Delfin -

Princesa
Inocente

nuestra escota que de ningun mo-
do puede protestar contra un
combate que hubiera debido evitar
la decidida neutralidad del
Duque de Borgona - Alencornaco
de mis infelices soldados y no
deado por todas partes no de-
bera yo que he estado temer. Lo
tala cubierto de sudor y ven-
dido de cansancio - Mi valor
os moro: atravessada la nu-
chadura y con non imponente
Delfin, amigos, exultantes;
no imoléis a este valiente: in-
muerte fuera una villenias a
estas palabras, me coraje a
nuestros fueros ofesi me es
piedo - Guardadlos, me de
gustis: ella es la que es

como mi patria - Desche' he
ideas de una traccion y rebuete
mis servicios! - Pero las lagrimas
de mi anciano padre me ven
correr; y por no comprometer la
tranquilidad de sus hermanos
dices, me reuni al ejercito Bon-
hane - ¡Oh como pudiera pintarse
las angustias de mi alma!
Cada dia me deber me empleo
nada ha obligacion de combatir
contra amigos y hermanos - Su-
placaba al cielo derrase las
grijas de las tropas charracas,
y amartiguarse lo que el honor
me obligaba a llevar - Tenia
estrachas relaciones con el
conde de Arg que es uno de los
mas intimos privados de Luis



hecho siempre los vinculos que es
unam con Enrique y - Los
datos podran guiar a nosotros de
foco para las medidas que
dentro de poco vamos a tomar
en la conferencia - (a Gondie)
Capuro que esta confiamos de
mi parte no ofendera la
persona del edecan mayor
del duque de Bergona -
Libertad de pensar (Todos se
sientan) - Yo me voy a la
tranquila en mi duende de los
cosas, cuando nuestro soberano
Ponque nos tratate la orden
de disponer a tomar parte
en las Invasiones Inglesas - He
considerado siempre los franceses

Discreto

+

Donque V. obry pronto des
cubri las vistas claras de
uno de los escuderos de Bergona
en la tienda del rey - Los dos
fechas enfuercen a nacer en
me coraron - Finalmente la
carriedad me amio, y conoci
todo el secreto - Escabamos de
cualter a un magnifico con =
vite que Donque V. habia da
do para festejar el anver =
sario de su nacimiento -
El conde Ory me condujo con
el escudero a la tienda de
su hospedado - aporochando
entonces la confianza que
facilitaba el vino que ha
ha alegrado por espaldas
del conde, le pedi algunos

Reina

detalles relativos a nuestros ex
pedicion - Frunfamos, me diso
de Francia es nuestra - El pre
sillon Angles temerara dentro
de poco en Paris - Los unam
del duque de Bergona ~~de~~
~~frunfamos~~ podria ota des =
haracter nuestro proyecto de
conquista - Don Bergona es de
los nuestros - Los unam de que
se habla tanto en el ejército
Polhem
! O tracion infame! Bergona
no fuidera conseguir la co =
novera con el asesinato de mi
noble curado, y la guerra con =
guitar ahora con la serie =

regido de villa Rica - Constanza
en algunos ministerios al orgullo
de ~~de~~ de Bergonia y certamen
consiguientemente una venganza por
procurada a la laguna de su
conducta.

Revera

— Hecha hoy, Señores, se ve
fuerza a la vez que se ha puesto
al cargo de nuestros ojos,
pero ha conde la hora de
la venganza y debemos apuro
— vecharla —

Yonda

— ¡ la venganza! ¡ ah! que
ocasion de decir!... Esta sola
hablara se acordado mi va-
lor - Deminguy, por me halla
triste y sombrío - siempre ha -
ha conde mi rostro no tiene
y aprehible y algunas veces
ligera inquietudes turbaron mi

climbre de la patria!
— Ha confiamos de estos riles
proyectos me lleno de espanto
y mientras el sueno de los em-
braguen estorpecer a mis
comparares, unfracto por una
vez secreta que hacia latir
me corran, me apriere de
los documentos, y abandoné
a los miserables que se abun-
daban de la libertad francesa -

Discreta

— ¿y vos documentos los tenia
en vuestro poder?
— Los tengo siempre conmigo -
— Conde, tenia confianza en
un noble sin reproche, y que
siempre ha sido practica -
no del trono y del altar -
Deminguy - que yo escamine este

Deminguy

Discreta

Deminguy

animo, sabia sin embargo ocultar
tanto todo bajo el velo de la
alegria - Pero hay pesares que
el hombre no puede soportar -

Hay angustias y tribulaciones
que despedirán el alma, y
que la angustian, privándola
de su energia (con autoridad)

Hay todavía soy, edecan ma-
yor del Duque de Borgona, y
mañana acaso sere, su asesino!!

— Pas - su asesino - Cielos! ¿que
origo! —

— En la traicion del ~~Borgona~~
duque de Borgona no veo mas
que uno de aquellos rasgos ca-
racterísticos de su infame po-
litica - El cetro es el unico
objeto de sus aspiraciones -

Y el sacrificara sus mas caras
intereses para conseguirlo - Habu
olvidado, Damreguy aquella no-
che de sangre que cubrió con sus
tribulaciones la muerte del Duque
de Orleans?... ; Debo yo recor-
daros la seducción del medico
Judío que fue perfuro a su fu-
ramento? - Os habré de llamar
la memoria del desobediado Cis-
car, vilmente asesinado por el
raptor de su hermana? - Oh! no
conocéis los repliegues del co-
raron infame de Borgona! Escu-
te aun un crimen mas horrible
y yo soy la victima inmolada -
Pidme - Felipe de Borgona
me confió en su lecho de mu-
erte la direccion de su hijo

Benar.

Gondi.

¡Fiel a mi juramento Jamás
le he abandonado - He arros-
trado los peligros a su lado,
y en cuanto pudes, contribuí
a su gloria - Abas su corazón
es sorclo a la voz del agra-
decimiento. Los vinculos del
himenos acababan de unir-
me con Catalina de Berry -
Esta bella chamay, la flor de
la nobleria del duque de Bor-
gona, me juró una constante
fidelidad - Pero ¡o crimen
nefando! Borgona debía des-
truir mi unica esperanza!

¡O Dios! Porque tu potente
mano no fulminó sobre
mi cabera tu terrible rayo el
día en que yo pensé en esta

union?...!!! Podéis comprender,
Dameguy, la impresion dolorosa,
que en mi produjo la vista de
una esposa vilmente ultrajada
Fue traicionado desde el primer
día de mi enlace - y el ciclo
permutio por mi desgracia que
llegase a descubrir al seductor.
¿Que os diré? - No sé lo que pasó
por mí - El furor me roía - y
las aguas del Sena, sepultaron
en sus olas el cadaver de la
desdichada Catalina. -
¡Desgraciada! - Esta es la
suerte que a nuestro sexo cabe -
- Señor de Gondí, quedaréis
vengado, hoy mismo - en este
pavellon - a los pies del trono
y delante de toda la nobleria

Reina.

Dameguy

de ambas partidas — y Vos,
Señoras, vos que cada día re-
gais con vuestras lágrimas
la tumba del noble D'Orleans,
vos también recibiréis un ali-
vio al dolor que os atormenta—

Recurra.

— Y será un asesinato el
medio de que os valdéis para
vengar los ^{crimes} ~~crimes~~ de mi
noble ~~padre~~ ^{amado}?...
ah! no! Damreguy. ¿De lo
alto del cielo, Orleans re-
probaria tal proceder—
Nuestra vergüenza, Sres, debe
ser pública y noble. Es pre-
ciso que la memoria de
Borgoña sirva de escarnio =

ento a' los que intentasen
seguir sus huellas — Que

se levante un cadáver en la
plaza pública de la capital
y que allí, humillado y ma-
decido por la patria, expue-
ra su cabera su nefando
crimen.

(Dan las cuatros)

— Ya da' la hora de la con-
ferencia, nobles señores — Juva-
ba muvete del traïdor y ase-
sino Borgoña?...
(Todos) Sí, si la juramo-
— ebbi vida por la suya—
— Es demasiada ^{nuestra} generosidad,
Srs — Osera' a nuestros pies,
el infame, y ningun noble
se atreverá a' tomar su par-
tido — Pero, retirémonos, Señ-
oras de Gondi, id a' recibir
la mano del duque — yo voy

Damreguy.

Gondi.

Damreguy.

a introducir a su altera el
De fin.

Arconte — Os acompañare, Señora, a
vuestro pabellon — Bien sea =
beis que Borgona ha exigido
que no asistieris a esta con-
ferencia — Esta solo prueba
cuanto teme vuestra real
presencia —

(Salen todos)

Escena III.

(se oye el ruido de 2 coches —
Por ambos lados del teatro ~~aparecen~~
aparecen el duque y su al-
terza. delante de ellos se pre-
sentan Damareguy y Gondi.)

Delfin. — Duque de Borgona, este
pabellon es el asilo de la

lealtad — Aquí, en una entre-
vista deben arreglarse las
graves cuestiones del Estado —
Somos caballeros con demasia
para conservar en nuestros pe-
chos proyectos de encano y
traicion. Entrad sin recelo —
Reconciliacion y lealtad, tal
es nuestra divisa —

Regente

— Jamas conocí el temor,
altera; y tengo cumplida con-
fianza en vuestros sentimien-
tos caballerescos — Vuestra di-
visa es la mia —

(El Delfin sube al trono —
Damareguy se coloca a su lado
y el regente al frente — hace
una cortesia al delfin quien
le corresponde con una leve

inclinaran de cabera - La no-
bleza del Repente se coloca a
su lado y el seguito del Del
fin sigue el mismo ejemplo - Lo
dos se descubren excepto el Del-
fin y el Repente)

! el fin.

— Nobles y Señores, el ti-
empo de mi menor edad ha-
brá acabado dentro de pocas
días - Mu noble amigo el
Rey de Roma, Pontífice de
nuestra venerable iglesia ca-
tolica, me consagrara Rey,
y colocara sobre mi cabera
una corona que no esperaba
yo llevar tan temprana-
mente - Pero las desgracias
de mi muy amado padre
Carlos VI me obligan a lo =

mar el grave peso de la ad-
ministracion del Reyno - Tanto
un terror involuntario al consi-
derar la inmensa responsabi-
lidad que va a gravitar sobre
mi cabera - mi patria suva-
dida por el ambicioso Britano,
nuestras tropas vencidas en la
batalla de Brimcourte; el tes-
oro agotado y casi sin fondos -
tales son las circunstancias de-
sastrosas que deben producir un
generoso llamamiento a mi
patriotismo, desde el primer
día de mi reinado - La Pa-
trici hubiere podido ciertamente
evitar tantos descalabros - mas,
las disensiones de la noblera
han establecido un digne in-
ferable a nuestros esfuerzos -

Nos hemos dividido y el ex-
tranjero hace flamear su or-
gullo estandarte sobre esta
tierra libre e independiente.
Venamos ~~por~~ clamando
por todo el terror y el es-
panto - Destruyen, arrasan
nuestras ciudades; y nuestros
campos son la presa de las
llamas - Solo, abandonado
a mis propias fuerzas, y no
deado tan solo de algunos
nobles y generosos Caballeros
que resistencia puedo oponer
a los numerosos batallones
de Enrique V? ... ninguna -
(se levanta) Una sola es -
peramos nos queda, y ella
es nuestro orgullo y nuestra
gloria - Moriremos bajo las

ruinas de nuestra patria - No
hemos de sobrevivir a la ig-
nominia de una vergonzosa
surrendre - y el extranjero
para abrirse paso tendra que
marchar sobre nuestros cadav-
eres - (se sienta de nuevo) - y con
todo, Duque de Borgona, se-
ra tan terrible la tempestad
que no podamos prevenirla? ...
No podemos salvar el trono
de los Cloris y de los Carlos
- Liaguas? Independientes y la-
brés antes, habremos de recibir
ahora la ley del extranjero? ...
- Salvaremos la patria, Sr.,
El triunfo de Enrique V es
un triunfo eterno - le obli-
gamos a concentrarse de nuevo

Reyente.

en las aridas penas de la Bre-
taña -- Nuestra valentia y
nuestro denuedo le enseñaran
a respetar la libertad de un
huelgo que no conoce mas que
go que el del cielo (bajando
la voz) Habéis perdido una
batalla que sin duda alhaga
el corazon del Ingles - no
perdistis mi socorro y nues-
tras tropas fueron derrotadas -

Dumrey - (con indignacion) Tu al-
teza el Delfin no ~~podia~~ im-
plorar nuestra union sin ofen-
der nuestro patriotismo - Era
nuestro deber el proponersela -

Reyente
— (agitado) No sufre que
se me interrumpa (se suaviza)
Sed aun joven, Señor y los

— mas no es han dado la espe-
riencia necesaria para dirigir
una guerra tan seria como la
que despedara nuestra patria -
Os ofresco mis consejos y mi
prudencia - Como guerrero he
merecido el glorioso titulo de
Heros sin medio, y probare al
enemigo que justamente lo he
adquirido - Paz y amistad -
Reunamnos todos bajo una
misma bandera, y vereis al
extranjero ^{re-}rechazado... y nuestra patria
libre - Existe, Señor, a la
extremidad de este puente,
una capilla dedicada a
la virgen Abaria - El vene-
rable sacerdote esta ya pre-
venido, y nos espera para es-

mentar, nuestra alianza al
pie de los altares. —

— Os acordáis del 23 de
noviembre de 1407. Ese día
también prometisteis una sin-
cera reconciliación. No es-
trechasteis contra nuestro
pecho al generoso Orleans?
No participasteis con él del
gran sacramento de la comu-
nión? ... y a las once de
la noche le asesinasteis vil-
mente.

— (levantándose y con acento de
silencio - Danrequey - Ven
selo sobre lo pasado —

— (a' parte) que humi-
llacion. — Impudente sa-
bre hacer callar su uso =

lente lengua - (alto) Olvido las
palabras efundidas del Sr. Dan-
requey. Ellas me recuerdan la
muerte de uno de los mas
bravos defensores de la Patria -

«Lloré la victoria pero la ca-
lumnia no dejó de aprovechar
nuestras divisiones para hacer
gravitar sobre mí, un crimen
que perseguí con todo el rigor
de las leyes - «Vos pesquisas
fueron inútiles - No pude des-
cubrir al culpable. —

— «Nosotros le conocemos - Bor-
goña - El asesino dejó sobre la
víctima el sello de sus armas -
— (a' parte) Que impuden-
cia ~~frío~~ - (alto) Probe
en tiempo y lugar conveniente

Danrequey

Repente

Delirio.

Repente

La injusticia de las sospechas
de algunos nobles acerca del
asesinato del duque de Orle-
ans - ¿He parice, altera,
que el objeto de esta con-
ferencia no es el examen
de sucesos que han sido
arreglados en conformidad
a las leyes - Pongamos un
termino a estas altercacio-
nes

Quedá refren nuestro en-
tusiasmo para una sincera
reconciliacion - Sin mas tar-
das, Señor, dirigamonos a
la capilla; y la mano
sobre el evangelio, coradas
nuestras espadas, juremos
~~nuestras espadas~~ la li-
bertad de la patria - (se levanta)

Requy

Delin

Requy

Requy

— (en medio del proscenio) Un
momento, Duque - Reconocéis los
derechos de su altera el Delfin
a la corona? ... Le proclamais
rey de Francia? ...

— Oreo que el Sr Duque de
Borgaña, no puede oponer di-
ficultad alguna a mi título
de Rey -

— Jamas os he negado nuestros
derechos, altera - Las palabras
de nuestro ministro ofenden mi
honor - y no debéis permitir que
comprometa un noble por su arro-
gancia los intereses de vuestra
corona -

— Sabed, Borgaña, que deora -
manos: nuestra sangre por la
patria - pero jamas hemos de

confiar su dignidad a un
traidor vendido al oro ex-
tranjero —

Repente.

— (adelantándose) (a parte)
para mas tarde la venganza,
contengamos (alto) (se des-
cubre) Reconozco a su al-
tera Carlos el Delfin co-
mo a mi rey y soberano —
— Prestad el juramento
de uso, vasallo del Rey.

Damrey.

(apoyando sobre cada una
de sus palabras) con los pies
del trono, de rodillas, y
la cabeza respetuosa =
mente inclinada, es que
debis rendir el homenaje =
a su altera de vuestro duca do

Repente

(a parte) Esto es demasiado
cifar mi orgullo - ya no puedo su-
cribir a esta nueva humillacion
arostremos primero la muerte -
ellas que digo, insensato - Do =
Senor la rodilla, inclinemos
la cabeza - manana el delfin
entrará en el silencio del se-
pulcro, y la corona cenira
mi frente - (se adelanta de
mucho; mas al llegar a los
pies del trono, mira con al-
ticez al delfin) (alto) Soy
poco caballero es vuestra
conducta, Senor - Me hu-
millais, me ultrajais, me ofen-
deis, os burlais de mi - me
tratais como al ultimo de
vuestros vasallos, y puedo muy

Con esta espada
bien, hacer trazar nuestro ce-
tro (hace un ademán como
para desambainar Reguy la
ha seguido por detrás)

Deminguy — Traición, infamia, sal-
vad al Delfín — (le clava
su puñal) — (Los caballeros
de Borgona desensaman y
dan un paso adelante). En-
Detenemos nobles señores. En-
vancid nuestros aceros. Una
noche, # noche de horrenda
memoria, # saque este mismo
puñal, que lleva las ar-
mas de este vil traidor
del corazón del noble du-
que de Orleans. Juré
sobre su cadáver públi-
camente la infamia de

su asesinato. Tanto tiempo
he esperado; mas hoy el cielo
me ha proporcionado la ven-
ganza — Ved aquí documentos
(los muestra) que me ha con-
fiado el conde de Arcoarte y
prueban la alta traición de
Borgona — En ellos prometta
a Enrique V — una reconcili-
ación aparente con su ul-
tera el Delfín para en-
tregarle mas fácilmente a
las garras de nuestros ene-
migos — Vender la patria al
Inglés por conseguir la corona
de sus reinos, este era el
oleoso proyecto de Borgona,
como lo justifican las piezas
autógrafas que remitó a su
ultera (las deposita en el trazo)

Y ahora, nobles y caballeros,
que entré nosotros no existan
mas que verdaderos patrio-
tas que todo lo sacrificuen
para arrojar al extranjero
de nuestro suelo natal -

Juremos defender con vir-
los nuestros sacrosantos de-
rechos; Juremos conservar
intacta nuestra libertad,
y vengar el honor de nues-
tra patria ultrajada -
Oclio a las ambiciosas
cortes que intentan arre-
batar nos nuestra inde-
pendencia - En su ru-
dicula insensatez se mecen
con el orgullo de humi-
llar nuestra cerviz -

Gordoli

Que nuestros campos sean sus se-
ñeros - ¡Luz y Gloria al Ilustre
Rey que sige nuestros destinos!

(a su seguito) Y vosotros, Sres, viede-
rnis tanto tiempo de la traicion,
desperdad de nuestros enores. La
sangre del traidor ha labrado y
nuestra afrenta: volem os ahora
a conquistar nuestros laureles m-
chitos en trincoante. La union,
el patriotismo, y el valor nos
aseguran la victoria. La pa-
tria, y el mundo libre os res-
ponderan con sus aplausos, que
esperans de la fiera de un go-
bierno extranjero, envuelto en
sus crimeres, cuyo objeto es el
pillage, y la servidumbre, no
medias la cuchilla y la

constante mira de sus co-
nates la conquista - la
destrucción, las cadenas, la
sangre y la muerte? arro-
jamos cual leones ham-
brientos contra las horclas de

Exirregue V! que su sangre
riegue nuestras campañas y
ferme en nuestros muros
el amor patrio! Juramos
nuestra libertad y cla =

memos con entusiasmo -

Viva la Patria! Viva
la independencia!

(levantándose) La ambición se

tragara se extrellará contra
la columna de nuestro pa-
trio. Nuestras banderas
y nuestros aceros sembrarán

la muerte por do quiera que a
los Britanos encuentren. En atema
contra los ingratos que fomentan
las deserciones de la madre pa-
tría! Abrazamos seis; estreche =
mos nuestros oídos; estreche =
y veréis humillado al extranjero;
destruidas sus esperanzas, y liberta =
da nuestra patria

Fin del 4º acto

Delfin

B. Brouder,

"Viva la Federacion!"

¿Donde vive su maestro de baile?

No se sabe vive?

Vino su maestro de inglés a darle lección ayer?

El no vino ayer, por que ^{estaba} lloviendo todo el día; pero vendrá mañana y me dará una bonísima lección.

Vaya a la sastrería y vea si el Sr. Bosque Verde está.

Si está dígame que venga a tomarme medida para un frac y un chaleco.

Fui a la sastrería y el maestro no estaba.

Vi una hermosa zapatera en la calle del Perú.

¿A quien pertenece?

Where does your dancing master live?

I don't know where he lives. Your master English came to give you a lesson yesterday?

He did not come yesterday, because it was rained all day; but he will come tomorrow and he will give me a very good lesson.

Go to the tailor shop and see if Master Green wood is in.

If he is in tell him to come to take me a measure for a coat and waistcoat.

I was at the tailor shop and the master was not in.

I saw a beautiful shoe maker in Peru street.

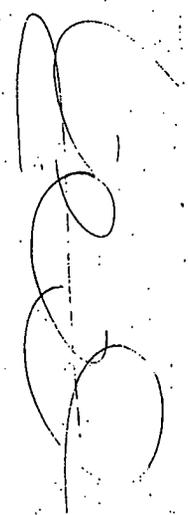
Whom does it belong to?

Penélope al Frances que
vino aqui esta mañana.
Hace muy buenas botas.
Vaya y dígame que me ha-
gan un par de botas fuertes
para el invierno, y un par
de rapallitas por bailar.

Al Sr B, tiene un al-
macén de vino y hace mi-
cha con él.

-Page 43-

J. Castell



Lo ves que el haga un chi-
to de su alma con de los a,
que siempre esta jugando a
los ~~matras~~ mapas
"E no puedo jugar a que
"No se no puede yo jugar
a que los
"Porque un alma con de just
"No se a que el centinela
"No se a que el centinela
"No se a que el centinela
"Los centinelas son muy
estrictos, en sus órdenes en
esta parte, en los de los
abogados, y no hay ni
puente que se le haga
"La mugencia chinasca es
"Respetar de los ministros
que no son osados.
"Yo comprar un caballo muy
barato. Estoy seguro que lo
se aguará, uno por el
mismo que el por el
"Tiene de algunas melas
de efama.

"No tengo ninguna melas

I do not think he makes
much by his self-storing,
cause he is always playing
to the cards.
You cannot play here.
Why I cannot to smoke
here.
Because there is a powder
store, and if the sentry
sees you smoking he will
take you in
the prison.
The sentries are very
strict in their orders in this
country, so you must obey
them, and there is no
stone to be had there.
The Chinese women wear
iron shoes while they are
not married.
I bought a very cheap shoe here
and I am sure that you will
not get one like it, for the
same price I gave for it.
Have you any pharmaceutical
candles
I have not any, but I

have not any, but I

de isperma, pero tengo
algunas de sebo.

Et como France 7 sus
vetas de sebo.

buige algunas a uatro
pesos la libra y algunas
a el peso.

some of tallow, mis

How do you sell your
tallow candles.

I have some at four
dollars a pound and
at six dollars.

page 48. line 10.

Thomas Bartlett

