

El teatro de Luis Ambrosio Morante (1780-1837): configuración de territorialidades rioplatenses en torno al proceso independentista

Autor:

Landini, María Belén

Tutor:

Dubatti, Jorge.

Trombetta, Jimena Cecilia

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El teatro de Luis Ambrosio Morante (1780-1837):
configuración de territorialidades rioplatenses en torno al
proceso independentista¹.**

Tesis para optar por el título de Doctora por la Universidad de Buenos Aires, área
Historia y Teoría de las Artes

Doctoranda: María Belén Landini

Director: Jorge Dubatti

Co-directora: Jimena Cecilia Trombetta

CABA, 2021

¹ El título de la presente tesis fue modifica respecto de aquel presentado para el Plan de tesis correspondiente debido a la evidencia encontrada durante los avances de la investigación acerca de la influencia de Morante durante todo el período de construcción nacional hasta el momento de su muerte en 1837.

Agradecimientos

Esta tesis doctoral es el resultado no solo de un trabajo arduo y complejo sino también de un crecimiento personal que acompañó sin pausa la profundización de los conocimientos y la investigación. Ese crecimiento y sus resultados no hubieran sido posibles sin el apoyo de las instituciones y de las personas que me rodearon en estos últimos cinco años.

Agradezco en primer lugar a la Universidad de Buenos Aires y en particular al Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras, que fue mi lugar de pertenencia para la producción de la tesis, pero también para todo aquello que emprendí a nivel académico. Agradezco también al CONICET por el otorgamiento de la Beca Doctoral, que me hizo posible dedicarme a este estudio durante tanto tiempo. Sin esta sólida estructura institucional nada hubiera sido posible.

Agradezco el acompañamiento, la escucha y las palabras siempre atinadas y sabias de mi director, Jorge Dubatti, que me abrió las puertas a la Historia del teatro y a su investigación hace ya más de quince años. A Jimena Trombetta, que supo estar allí para leer con detenimiento cada avance y aconsejarme desde su experiencia académica y desde su amistad. A Silvina Fabri, quien me dio las herramientas para que esta tesis tenga una base sólida y me abrió las puertas del mundo de la Geografía y sus bellos compartires.

Agradezco a mis compañeras del Instituto de Artes del Espectáculo por ser la red que sostiene y sostuvo las idas y venidas en las aventuras universitarias: María Fukelman, Bettina Girotti, Paula Ansaldo, Ludmila Barbero, María Eugenia Berenc, Gisela Ogás Puga y Rocío Villar. Agradezco también a mi colega Fabián Escalona San Martín de la Universidad de Nueva York, que me facilitó la mayor parte de la información referida a la estadía de Morante en Chile y sin la que no estaría completa su semblanza.

En lo personal, agradezco a mi hija, que creció a la par de esta tesis y que con su corta edad comprendió y fue paciente cuando la escritura le quitó lugar al juego. A Andre, mi compañera infaltable, que me escuchó, me contuvo, me reemplazó en muchas tareas, aprendió conmigo sobre la historia y sobre Morante; sin su apoyo y sostén todo hubiera sido difícil. A la Negra, que estuvo a mis pies en cada uno de los minutos en que me senté a escribir sosteniéndome con su mirada atenta. A ellas tres, mi familia.

A mis padres por haberme dado la posibilidad de estudiar y dedicarme por completo a las letras; y especialmente a mi madre, por su lectura atenta de toda esta tesis y sus palabras de aliento.

A cada uno de ellos, gracias, de corazón.

Índice

Agradecimientos	2
Capítulo 1: Introducción	10
1.1. Hipótesis	11
1.2. Corpus	13
1.3. Metodología	18
Capítulo 2: Marco histórico-político y marco teórico	20
2.1. Marco histórico-político: ¿revolución o reacción?	20
2.2. Marco teórico	25
2.2.1. Teatro Comparado, Antropología del Cuerpo y Semiótica teatral	25
2.2.2. Geografía Cultural	38
2.2.2.1. Espacio	39
2.2.2.1.1. Espacio y teatro	42
2.2.2.2. Lugar	44
2.2.2.2.1. Lugar y teatro	46
2.2.2.3. Territorio	47
2.2.2.3.1. Territorio y teatro	50
2.3. Conclusiones del capítulo 2	52
Capítulo 3: Estado de la Cuestión	54
3.1. Sobre el período	54
3.1.1. La bibliografía disponible sobre el período virreinal	54
3.1.2. Los edificios teatrales como generadores de prácticas culturales territorializantes	58
3.1.2.1. Los primeros espacios teatrales	60
3.1.2.2. La Ranchería	61
3.1.2.3. El Coliseo Provisional	64
3.1.2.4. El Teatro Sol	67
3.1.2.5. El Coliseo definitivo	67
3.1.2.6. El Coliseo de Montevideo	67
3.2. Sobre Luis Ambrosio Morante	68

Capítulo 4: Macropoética y micropoéticas.....	74
4.1. Concepción de teatro y base epistemológica.....	74
4.2. Lugarización y territorialización a partir de la construcción de alteridades y marginalidades.....	74
4.2.1. <i>Idamia o la reunión inesperada</i>	80
4.2.1.1. El manuscrito.....	80
4.2.1.2. Autoría.....	81
4.2.1.2.1. El original italiano.....	81
4.2.1.2.2. La “refundición”.....	84
4.2.1.2.2.1. El argumento.....	89
4.2.1.3. Montevideo, 1808: el espacio de representación.....	93
4.2.1.4. La micropoética: representaciones del espacio a partir de la alteridad.....	95
4.2.1.5. Où-topos o la imposibilidad del lugar.....	99
4.2.1.6. Cuerpo de la patria: territorio y territorialidad.....	100
4.2.2. <i>Tupac-Amaru</i>	101
4.2.2.1. El manuscrito y sus ediciones impresas.....	101
4.2.2.2. El argumento o la historia escrita.....	105
4.2.2.3. El espacio de representación: la mutación del “buen salvaje”.....	107
4.2.2.4. Cuerpo y lugarización.....	108
4.2.2.5. Territorialidad y nación.....	109
4.2.3. Conclusiones del apartado 4.2.....	111
4.3. Territorialización y teatro político: la omnipresencia de la causa patriótica.....	111
4.3.1. <i>El hijo del Sud</i>	111
4.3.1.1. El manuscrito.....	112
4.3.1.2. La archipoética neoclasicista.....	112
4.3.1.3. El cuerpo en la alegoría: otra forma de crear territorio.....	114
4.3.1.4. La metáfora del camino y el sujeto radicante.....	116
4.3.2. <i>Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano</i>	118
4.3.2.1. El manuscrito y sus ediciones.....	118
4.3.2.2. El argumento.....	120
4.3.2.3. Teatro popular gauchesco.....	123

4.3.2.4. El espacio de representación y la representación del espacio como determinantes de una nueva territorialidad.....	123
4.3.2.5. Lo popular local como primer esbozo del Romanticismo.....	124
4.3.3. <i>Hamlet. Príncipe de Dinamarca</i>	126
4.3.3.1. El original.....	126
4.3.3.2. La cosmovisión isabelina.....	127
4.3.3.3. <i>Hamlet</i> en español.....	128
4.3.3.4. El <i>Hamlet</i> de Morante.....	130
4.3.3.5. La archipoética: el auge neoclasicista.....	135
4.3.3.6. El espacio de representación: Buenos Aires, 1821.....	135
4.3.3.7. La representación del espacio.....	136
4.3.3.8. Lugarización.....	137
4.3.3.9. Cuerpo de la patria.....	138
4.3.3.10. Territorialidad: el sentido de la escritura.....	138
4.3.4. <i>El refugio de amor en Chile</i>	139
4.3.4.1. El manuscrito.....	139
4.3.4.2. El argumento.....	140
4.3.4.3. La genealogía cultural.....	142
4.3.4.4. La representación del espacio y el espacio de representación.....	143
4.3.5. <i>Tediato y Lorenzo</i>	144
4.3.5.1. El manuscrito.....	144
4.3.5.2. El original.....	145
4.3.5.3. La adaptación.....	145
4.3.5.4. Prerromanticismo y territorialidades.....	150
4.3.5.5. Lugarización, territorialidad y pulsión de vida.....	152
4.4. El conflicto cotidiano como disparador de un humor local.....	153
4.4.1. <i>Al que le venga el sayo que se lo ponga</i>	155
4.4.1.1. El manuscrito.....	155
4.4.1.2. La ironía como anclaje territorial.....	157
4.4.1.3. El espacio vacío y la territorialidad.....	158
4.4.1.4. Espacio, lugar y territorio: la apropiación de un género nuevo.....	159

4.4.2. <i>La ánima en pena</i>	160
4.4.2.1. El manuscrito.....	160
4.4.2.2. El argumento.....	160
4.4.2.3. La archipoética: una aproximación al gótico.....	165
4.4.2.4. Territorialidad móvil: el soldado que regresa de la batalla.....	167
4.4.3. Buenos Aires como espacio de representación y espacio representado: la base para el territorio.....	168
4.5. La comedia de costumbres: de la unidad de lugar a la libertad individual.....	168
4.5.1. <i>El celoso</i>	170
4.5.1.1. El original.....	170
4.5.1.2. El argumento.....	173
4.5.1.3. El espacio textual como significante performativo.....	175
4.5.2. <i>El ciego con vista</i>	176
4.5.2.1. El manuscrito.....	176
4.5.2.2. El original.....	176
4.5.2.3. La versión de Morante.....	177
4.5.2.4. La comicidad: el tópico del burlador burlado.....	181
4.5.2.5. El espacio.....	182
4.5.3. <i>Amor es un gran maestro</i>	182
4.5.3.1. El manuscrito y el original.....	183
4.5.3.2. El autor francés.....	184
4.5.3.3. La traducción.....	186
4.5.3.3.1. El argumento.....	186
4.5.3.4. (Des)territorialización.....	188
4.5.3.5. La comicidad.....	190
4.5.3.6. La archipoética y la territorialidad móvil.....	192
4.5.4. <i>El nuevo Tartufo o La madre culpable</i>	193
4.5.4.1. El manuscrito.....	193
4.5.4.2. El original.....	194
4.5.4.3. La versión de Morante.....	194
4.5.4.3.1. El argumento.....	195

4.5.4.4. (Des)territorialización.....	196
4.5.5. <i>La familia del anticuario</i>	196
4.5.5.1. El manuscrito.....	196
4.5.5.2. El original.....	200
4.5.5.3. La obra de Morante.....	202
4.5.5.4. La representación del espacio.....	205
4.5.5.5. Espacios de representación.....	207
4.5.5.6. Textualización del espacio.....	208
4.5.5.7. Lo europeo, lo español y lo americano.....	208
4.6. La tragedia neoclásica.....	209
4.6.1. <i>Los caballeros templarios</i>	209
4.6.1.1. La Historia.....	209
4.6.1.2. El texto dramático original.....	210
4.6.1.3. La versión de Morante.....	213
4.6.1.4. Sustratos y territorialidad.....	215
Capítulo 5: Conclusiones.....	217
Bibliografía.....	222
Fuentes.....	222
Referencias bibliográficas.....	223



Luis Ambrosio Morante (1780-1837). Retrato tomado en Santiago de Chile, en 1824

1. Capítulo 1: Introducción

El 4 de noviembre de 1780, Tupac Amaru II y sus partidarios apresaron durante seis días a Antonio Arriaga, corregidor de Tinta, para ejecutarlo luego públicamente. Un mes después nacía en Buenos Aires Luis Ambrosio Morante. En la fecha radica tal vez la causa del destino revolucionario y los caminos cruzados: Morante escribirá su más extenso drama, *Tupac-Amaru*, con profundo compromiso. Uno vivirá la lucha en los campos, el otro en las letras y los escenarios. Los tiempos pedían un cambio profundo, un renacer.

La pregunta por el ser y la propia identidad se instalaba ahora en el continente americano. Ya antes, los renacentistas habían hecho tambalear las bases seguras de su existencia al descubrir que los europeos no estaban solos en el mundo. Otras personas existían y venían a mostrarles que era necesario pararse en otro lugar y adoptar un nuevo punto de vista. Ahora, casi trescientos años después, volvían a quebrarse los pilares políticos, sociales y territoriales de todo un continente.

“Utopía” remite etimológicamente a un “no lugar” y la tradición renacentista europea vincula esta idea a las creaciones de lugares política y estéticamente perfectos: la Utopía de Tomás Moro, la Abadía de Thélème de Rabelais. A diferencia de los sucesos ocurridos en el Cuzco, donde el sustrato identitario reivindicaba la libertad de los mitayos, en el Río de la Plata (territorio beneficiado por las Reformas Borbónicas en detrimento de Lima) la revolución se craneaba desde el discurso mismo del colonizador, el pensamiento ilustrado teñía la intelectualidad de los porteños bien posicionados y les daba la posibilidad de empezar desde cero la construcción de una nación nueva e independiente. Aquí no había nada que recuperar, sino un terreno fértil para crear. Resultó imperativo crear(se) desde la nada, desde el no-lugar. Basta un espacio vacío para crear algo nuevo. Así como hicieron Moro y Rabelais, el negacionismo respecto de las comunidades originarias permitió a los americanos de fines del XVIII y principios del XIX pensarse como un pueblo nuevo.

Si trasladamos las ideas políticas renacentistas al universo de fines del siglo XVIII y principios del XIX en el Río de la Plata, no podemos pasar por alto que a estos conceptos se les agrega un ingrediente místico, un pensamiento mágico que transforma al artista en un sacerdote que plasma en el mundo terrenal aquello que la inspiración divina le dicta

en otro plano. Y en este caso también se suma la necesidad de pelear contra lo que ya no es representativo de las comunidades. Hay allí entonces cierta desilusión. La posibilidad de pensar en algo mejor combinada con el enojo y la voluntad de lucha se encarna en los personajes protagonistas de la Revolución de Mayo y les asigna la labor de proponer un plan de trabajo para la creación de un nuevo universo político.

El siglo XVIII francés les dio las herramientas intelectuales a los políticos independentistas, que creyeron en el poder del pensamiento ilustrado y de las doctrinas neoclásicas como la mejor forma de gobernar y constituir una nación. Sin embargo, en el teatro se vislumbra una llama de inspiración romántica que viene a poner al dramaturgo, al artista, en el lugar de vate, que invita a escuchar la historia con la ilusión de poner en ella lo que plazca para parecerse al ideal.

Es innegable la similitud entre la vacuidad del espacio simbólico y político rioplatense de comienzos del siglo XIX y el espacio vacío como condición de posibilidad del acontecimiento teatral. La metáfora es clara: Morante es protagonista de la creación de un nuevo territorio; concreto y tangible en el teatro, ideológico y simbólico en la comunidad.

La posibilidad de creación en un espacio simbólicamente vacío trae aparejado el presupuesto del poder del creador sobre ese espacio. El nuevo territorio solo pudo ser creado por quienes tenían poder: los intelectuales, aquellos que manejaban y disponían de las ideologías dominantes, legitimadas y legitimantes y podían, a su vez, poner en jaque a quienes habían sabido ostentar antes ese mismo poder.

1.1. *Hipótesis:*

Con el abordaje de la obra de Luis Ambrosio Morante se evidencia un acrecentamiento del corpus del teatro rioplatense de comienzos del siglo XIX. En función de esto, sostengo que el teatro que acontecía en Buenos Aires y en Montevideo no correspondía a una mera traslación del teatro europeo (primero español y luego, francés e italiano), sino que se plantea la construcción de un teatro particular que sufrió procesos de reescritura y adaptación, en términos de Ángel Rama (2008), “procesos de transculturación”, producto de la necesidad de representatividad de la cultura americana. El teatro de Morante se conformó como un fenómeno original y territorial porque la crisis que significó el final del virreinato fue una crisis de representatividad política y social. Los productos culturales necesariamente comenzaron a ponerse en el lugar de

representación de aquellos pueblos a los que les daban voz. Dice Fernando Ortiz (1940:86):

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.

Es en esta línea que voy a interrogar la obra de Morante para dilucidar qué concepción y qué valor del espacio, del lugar y del territorio estaban en juego. Hay dos maneras de apropiación del espacio social: una vinculada a lo personal afectivo y otra, a lo colectivo. Entonces existen una “lugarización” y una “territorialización” que se dan conjunta y simultáneamente. La territorialización en su especificidad es la que define las relaciones de poder y dominación:

El territorio, entonces, puede entenderse como dimensión constitutiva de la dominación y, en última instancia, del atributo de lo político; se involucra en el ejercicio y la reproducción de la dominación. El espacio territorializado tiene una capacidad operativa peculiar para abonar la constitución del modo de producción en tanto sistema de dominación, al operacionalizar espacialmente las relaciones de poder. Si nos referimos y analizamos las instituciones políticas imperantes en una sociedad, entendemos que debemos referirnos y analizar la producción de un espacio territorial que involucra la posibilidad de dichas instituciones (Torres, 2016:247).

En el espesor del acontecimiento teatral, las prácticas espaciales, la representación del espacio y el espacio de representación se desdobl原因. En este sentido, el teatro puede pensarse como el espacio de la representación donde se construye también la representación del espacio, que se desdobra en dos sentidos: la representación del espacio ficcional de la puesta en escena y la representación simbólica de sí mismo y, por extensión, de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. La relación de los sujetos con los espacios determinará los procesos de territorialización: “La territorialización la podemos entender como un concepto inmaterial, que aun cuando tiene que ver con los límites y control de un espacio, ésta sólo se presenta en el reconocimiento de los habitantes, pudiendo ser de carácter colectivo o individual y subjetivo” (Palomares Franco, 2015: 2).

Ahora que ya he esbozado el núcleo de mi hipótesis de investigación, es necesario hacer hincapié en el concepto de cuerpo que plantea el Teatro Comparado. El cuerpo reviste la importancia de ser el anclaje fundamental de los procesos abstractos de lugarización y territorialización: los participantes del acontecimiento teatral son aquellos

cuerpos que vehiculizan ideas, sentimientos y sensaciones que dan como resultado las acciones políticas y sociales necesarias para el cambio evolutivo.

El espesor del acontecimiento teatral (trabajo, estructura, concepción de teatro [Dubatti, 2009:3]) se despliega en el cuerpo del actor de las obras de Morante como cuerpo natural social, cuerpo afectado y cuerpo poético, dando como resultado que los conflictos políticos remotos puestos en escena se construyan como alegorías, metáforas, sinécdoques o términos de comparación de la coyuntura revolucionaria. Ese cuerpo se sitúa en un espacio, “un espacio social resultado de la acción humana por lo que no es un objeto dado ni preexiste a las prácticas de los sujetos sociales” [Harvey; 1992, Lefebvre; 2013, Legg, 2004, Lindón; 2000, Lindón y Hiernaux; 2006, Lobato Corrêa; 2011, Oslender; 2002, Santos; 1990; Soja; 1993], en Fabri, 2016:54).

El espacio social, según Lefebvre (1991), se compone del espacio percibido, las representaciones del espacio y el espacio de representación. El espacio percibido se propone como las prácticas espaciales de una sociedad en sus relaciones de intercambio. Las representaciones del espacio son los resultados intelectuales de aquello que se percibe. Y el espacio de representación es aquel que se vive y, en tanto es vivido, genera interpretaciones simbólicas de sí mismo. Estos tres elementos conforman ese constructo abstracto que se denomina espacio social. En la interacción de cuerpo y espacio encuentro la clave no solo del teatro sino también de todo aquello que de ese acontecimiento emana.

1.2. *Corpus:*

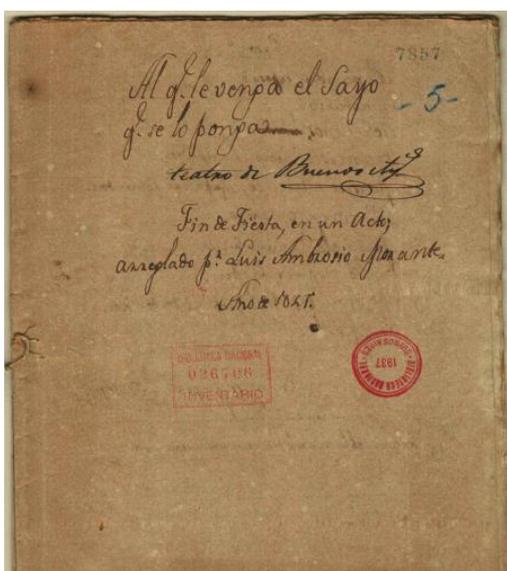
De la obra artística de Luis Ambrosio Morante se ha dado noticia en numerosas ocasiones, pero no se ha estudiado en profundidad ni se ha accedido a los textos inéditos conservados atribuidos a su autoría. Creo que este aporte resulta pertinente para la Historia del Teatro porque, por un lado, recupera y visibiliza textos fundamentales que permanecían inéditos y desconocidos hasta el momento; y, por otro lado, porque permite el cruce de lo histórico y documental con las disciplinas teóricas del Teatro Comparado y la Geografía Cultural, con el objetivo de desarticular o problematizar discursos hegemónicos y establecidos respecto del rol del teatro en la Revolución de Mayo, en la lucha por la Independencia y en la posterior guerra civil.

Aunque Luis Ambrosio Morante fue el primer gran hombre de teatro rioplatense, poco se ha difundido su obra. Morante fue dramaturgo, traductor, adaptador y actor protagonista de todo aquello que logró llevar a escena. Sin embargo, en un lapso de más

de 200 años solo se han conocido cuatro ediciones impresas y parciales de su dramaturgia², además de los breves fragmentos citados en algunos estudios significativos del siglo XX.

Las fantasías a la hora de disponerse para el abordaje de un manuscrito de casi dos siglos de antigüedad son infinitas; sin embargo, hay una que toma rápidamente el primer plano en la imaginación del investigador, como una imagen fotográfica: la escena de la búsqueda del tesoro. La misma de los veranos de la infancia, cuando enterrar en la arena cualquier insignificancia era pretender, al destapar el pozo, que un cofre colmado de monedas brillantes aparecía frente a nuestros ojos.

Al que le venga el sayo que se lo ponga fue la primera pieza teatral manuscrita e inédita con la que tuve contacto. Y antes de mí, según dijo, misteriosa, la voz ronca del encargado de sala del Archivo, solo uno más: Teodoro Klein.



Facsimil de la portada de *Al que le venga el sayo que se lo ponga*

Barbijo en el bolsillo (nadie, a pesar del reglamento, lo tenía puesto en la sala), cuaderno y lápiz (la censura regía, sí, para las biromes), y una cámara digital a pilas, muy pesada, recibo de las manos de quien acababa de entrar en *overall* y una zorra cargada de bultos rotulados, un cartapacio o las tapas del cartapacio o lo que quedaba de las tapas del cartapacio que dejaba asomar infinidad de bordes mordidos y amarillentos a los que sostenía, abajo y arriba del cartón, un deshilachado piolín de arpillera.

² Me detengo en el detalle y la descripción de las ediciones en el capítulo “Estado de la cuestión”.

El cofre de monedas de oro se desvaneció como en un hechizo. Mis guantes de látex comprados para la ocasión desataron el piolín y, corridas las precarias tapas de cartón, se desprendió, tan invasiva como volátil, una nube de ácaros.

Debajo de algunas obras “comidas por las ratas” y maltratadas por la humedad, apareció, más o menos digna y entera, la mía: *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, en cursiva retorcida, casi fileteada. Totalmente y sorprendentemente legible. Sobre la mesa y a la luz (amenazante y destructora) de un fluorescente blanco, las hojas se desintegraban de a poco, perdían sus contornos mordidos y crujían en los dobleces cuando, con pánico, las iba dando vuelta.

Un hilito frágil unía los folios en el centro de los márgenes izquierdos. Los tiempos se superponían en ocre, negro y rojo: la numeración manuscrita de 1827, el sello rojo, lavado, con el número de inventario de la Biblioteca Nacional, otro sello redondo y rojo vivo “Biblioteca Nacional 1937” y arriba, flotando, casi gris, el número de inventario que hacía pender de un hilo la existencia real de ese cuadernito, ínfimo habitante de semejante marea de archivos arrumbados.

La vía de abordaje de este corpus revistió para mí un carácter fascinante: no me es indiferente la sensación de tocar y ver sin filtro alguno la letra y la tinta del propio creador. El Archivo General de la Nación Argentina abre sus puertas a diario para la consulta de manuscritos. Ahora bien, en los catálogos no consta el detalle de aquello que han guardado en las gruesas carpetas de cartón, por lo que la pesquisa fue digna de mi ansiedad. Una por una abrí aquellas carpetas para encontrarme con cientos de piezas teatrales entre las que, apolilladas pero bien hilvanadas, iban apareciendo las que escribí, tradujo o adaptó Morante. El Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno conserva también una parte del acervo del dramaturgo decimonónico, aunque más organizado y catalogado, lo que me permitió un acceso rápido y directo.

Una vez encontradas, escaneadas y ordenadas las piezas, sobrevino la dificultad de la lectura. A lo largo de las páginas me fui acostumbrando a la letra, a comprender las enmiendas y las correcciones, a imaginar las lagunas. Quizá lo que más me sorprendió fue el aparato meta-dramatúrgico que Morante crea cuando se detiene a explicar las razones de su elección para la escena. Se abre allí un túnel del tiempo hacia el teatro del siglo XIX.

El objeto material se torna cuerpo de la historia cuando se pinta con los sellos de la censura, los vistos buenos, las iniciales casi evidentes de la firma o los anagramas. Se ve allí la singularidad del texto teatral, su carácter de paso previo, de herramienta, de base

para algo que hoy no puedo ver, pero que es sublime imaginar. Nadie, creyó Morante, más que unos pocos, leería esos manuscritos, pero todos los vivenciarían. Con la voz y con el cuerpo.

Si bien pude localizar quince manuscritos originales de Morante, que serán tomados en cuenta como conformadores de su Macropoética, posaré la mirada fundamentalmente sobre aquellos textos dramáticos de su autoría, dejando en segundo plano las traducciones o adaptaciones. Asimismo, resultan sumamente importantes los meta-textos que prologan algunas de las obras así como también las notas al pie en las que el dramaturgo desarrolla la narración de los hechos históricos sobre los que basa su pieza. En ambos casos la importancia radica en la voluntad explícita de llevar a escena un mensaje político particular.

Los manuscritos que he podido rescatar de los archivos son los siguientes:

- *Idamia o la reunión inesperada* de 1808, traducción/adaptación de *Il Selvaggio* o *Gli inglesi in America* de Francesco Cerlone (Nápoles, 1765), manuscrito existente en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- *El hijo del Sud: acto alegórico en música*, de 1816, manuscrito existente en el Archivo General de la Nación y editado en la colección Orígenes del teatro nacional, Sección documentos del Instituto de Literatura Argentina, edición de 1924.
- *La familia del Antiquario* de 1817, de autoría de Carlo Goldoni y traducida y adaptada por Morante, manuscrito ubicado en el Archivo General de la Nación.
- *La ánima en pena* de 1819, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.
- *Los caballeros Templarios* de 1819, escrita por François-Just-Marie Raynouard y traducida y adornada por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.
- *El Zeloso* de 1819, escrita por Marc-Antoine Rochon de Chabannes y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.
- *El ciego con vista* de 1820, escrita por Marc-Antoine Legrand y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.
- *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano* de 1821,

manuscrito existente en el Archivo General de la Nación y editado en *Orígenes del teatro nacional. Tomo 4, N°3*, Sección documentos del Instituto de Literatura Argentina, edición de 1926. (M9-1-57).

- *Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de 1821, traducción y adaptación de la versión de la versión de Jean-François Ducis, manuscrito ubicado en el Archivo General de la Nación.
- *Tupac Amaru* de 1821, manuscrito existente en el Archivo General de la Nación.
- *Amor es un gran maestro o La Fingida Loca* de 1821, compuesta por Philippe Néricault-Destouches y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.
- *El nuevo Tartufo y la madre culpable*, compuesta por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.
- *Tediato y Lorenzo* de 1824, adaptación del original *Noches Lúgubres*, de José Cadalso, manuscrito ubicado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- *El refugio de amor en Chile* de 1824, loa introductoria a la representación del *Hamlet*, manuscrito ubicado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno
- *Al que le venga el sayo que se lo ponga* de 1827, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

Si bien analizaré algunos cambios que Morante introduce a los textos traducidos o adaptados con el fin de poner en evidencia su lugar de enunciación y su forma de apropiación de los textos europeos, es imprescindible enfatizar en las piezas de su autoría vinculadas a los procesos políticos. Estas son: *El hijo del Sud*, *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, *Tupac-Amaru* y *Al que le venga el sayo que se lo ponga*. Es necesario aclarar también el criterio de citación de las fuentes: debido a que la ortografía es aleatoria en los manuscritos, cada vez que cite alguno de ellos modernizaré la ortografía y la puntuación. Me ocuparé, además, de traducir para mayor y mejor comprensión todas las citas bibliográficas en idioma extranjero.

Finalmente, debo hacer referencia a las circunstancias vividas a nivel mundial durante

el año 2020. El Archivo General de la Nación cerró sus puertas en marzo de ese año a causa de la pandemia que protagoniza el Covid-19 y solo volvió a abrirlas para comenzar la mudanza de todas sus colecciones al nuevo edificio de Parque Patricios. Por esta razón, los manuscritos pertinentes a esta investigación quedaron fuera de mi alcance no solamente dejando trunca la pesquisa de posibles textos todavía inéditos, sino también quitándome la posibilidad de revisar o volver a cotejar el material relevado digitalmente con los manuscritos originales. En lo que respecta a *El hipócrita* y *El triunfo de la naturaleza*, ubicados en el Tesoro de la Biblioteca Nacional y que estaban anunciados en mi plan de tesis como parte del corpus, tampoco estuvieron accesibles durante 2020 y 2021, por lo que me vi en la obligación de quitarlos de esta tesis.

Me es imperioso, entonces, aclarar que los análisis micropoéticos presentes en esta tesis se abordarán únicamente desde la disponibilidad de un primer contacto directo y una primera versión escaneada, digital. Quedará pendiente para futuras investigaciones el material que aún no he revisado y toda posible enmienda de lo que hasta ahora he podido estudiar.

1.3. Metodología

A partir de lo que aquí explico, del marco teórico que desarrollaré en el capítulo 2 y del estado de la cuestión correspondiente al capítulo 3, el método de estudio de las obras correspondientes al corpus de esta tesis constará de los siguientes pasos:

- 1) La descripción minuciosa de la materialidad manuscrita, es decir, de lo que Patrice Pavis (1996:123) llama “espacio textual”. El espacio textual es la dimensión significativa del discurso que, en el caso de los manuscritos originales de Morante, pone en evidencia una serie de informaciones acerca del acontecimiento de escritura y también del acontecimiento teatral. El uso que el escritor haga del espacio en el papel dejará ver algunos aspectos del proceso de escritura, dejará conocer cuáles fueron algunas de aquellas decisiones que tuvo que tomar en la redacción del texto dramático o en las condiciones de la representación. En este sentido, incluiré el desdoblamiento de los espacios que ocurre cuando en el mismo folio, en el mismo espacio textual, conviven notas al pie con parlamentos, dando lugar a una dimensión escénica superpuesta con la dimensión literaria.

- 2) El análisis del espacio de representación: el espacio vivido en torno al texto, la coyuntura en la que se encuentra el dramaturgo. Esto determinará el lugar de enunciación y, a su vez, el paso siguiente en el estudio de las obras:
- 3) Las representaciones del espacio en el texto dramático, tanto aquellas referidas en las didascalias como aquellas presentes en los parlamentos de los personajes. Conocer la relación de los participantes del convivio con el espacio social que habitan es fundamental para comprender qué papel juega el teatro en el desarrollo y en la construcción más o menos fija de ese entorno cotidiano.
- 4) La pesquisa de las matrices de representación y de las matrices afectivas: las marcas de lugarización vinculadas al cuerpo concebido como entidad física y también como entidad afectiva.
- 5) El despliegue de una posible delimitación del cuerpo de la patria de acuerdo con la cosmovisión de cada obra, con el fin de combinarlas y aventurar una posible cartografía de la patria según Morante.
- 6) La redacción de las conclusiones pertinentes al estudio del territorio y la territorialidad en cada caso y en el total de la obra de Morante.

Mientras que los primeros tres pasos corresponden a la relación entre el espacio social y el espacio escénico, el cuarto paso contempla el universo íntimo de quienes participan en el convivio, se trata de lo que Pavis llama “espacio interior”, es el nivel de la experiencia que propone el Teatro Comparado. Si bien estas dimensiones son indisociables unas de las otras, es importante saber que sin su coexistencia no habrá acontecimiento teatral.

2. Capítulo 2: Marco histórico-político y marco teórico general.

2.1. Marco histórico-político: ¿Revolución o reacción?

Creo necesario indagar en la coyuntura de principios del siglo XIX para poder comprender de qué manera la obra de Morante es producto y partícipe de los procesos socio-políticos que se sucedieron en torno a la Revolución de Mayo y cómo estos acontecimientos influyeron en las esferas culturales y cotidianas tanto de los hacedores teatrales como de los demás partícipes del convivio.

La historiografía tradicional construye el acontecimiento de la Revolución de Mayo como un hito que marcó un antes y un después en la historia de nuestra nación. En la actualidad, estudiosos como Juan Carlos Chiaramonte retoman el análisis de ese proceso para explicar que en lugar de “revolución” podríamos hablar de “reacción” frente a una crisis institucional española: “...la revolución, plantea Chiaramonte (2008:365), no fue consecuencia de un ‘proyecto’ o algo similar, sino resultado de una serie de reacciones ante las circunstancias desgranadas a lo largo de la crisis de la monarquía”. En este sentido, podemos pensar como causas suficientes del proceso a la ocupación francesa del País Vasco en 1807 y a las dos invasiones inglesas en el Río de la Plata.

Sin embargo, el mismo Chiaramonte (2008:325-328) profundiza sobre las razones intelectuales y filosóficas de dicho pensamiento. Las doctrinas políticas iluministas que circulaban entre los intelectuales rioplatenses correspondían a aquellas del derecho natural que explicitaban que “el príncipe no tiene derecho a enajenar su reino sin el consentimiento de sus súbditos”. Este “principio del consentimiento” fue interpretado por los españoles americanos como una obediencia al monarca, pero no a aquellas autoridades investidas sin su consentimiento.

Después de la invasión napoleónica a España en 1808, la destitución de Fernando VII y la entronización del hermano de Napoleón Bonaparte, las distintas regencias del reino crearon juntas de gobierno como una forma de auto-regulación. Llegadas estas noticias al continente americano, Caracas, Santiago de Chile, Cartagena de Indias, San José de Bogotá y algunas regiones mexicanas acudieron (sin ponerse de acuerdo) a la “retroversión de la soberanía” para formar juntas de gobierno que reemplazaran a la monarquía. Lo mismo ocurrió en Buenos Aires: el virrey de turno, Baltasar Hidalgo de Cisneros, quiso ponerse a la cabeza de la junta, pero fue expulsado por una multitud de vecinos reunidos junto al cuerpo de Patricios frente al Cabildo. No se aceptaba que la

junta se conformara con viejas autoridades. De este modo, se mandó a llamar a diputados de todas las provincias y se envió una expedición militar para hacer cumplir y acatar la formación de este nuevo gobierno en Buenos Aires (Di Meglio, 2010:267-268).

Dentro de las doctrinas del derecho natural existían dos posturas posibles para interpretar y poner en práctica la retroversión de la soberanía: la primera implicaba el pacto de sujeción a la corona mientras la soberanía era ejercida por el pueblo; esto fue el argumento legitimador para la erección de las juntas de gobierno locales. Mantener el pacto con el monarca permitía venerarlo como representante de Dios, lo que no ponía las decisiones en riña con la religión católica, de la que los españoles eran tan devotos. La Ilustración católica española “admitía a Dios como creador del Universo, pero se lo excluía de toda intervención posterior en el orden terrenal” (Goldman, 2012:300).

La segunda se relacionaba con el contrato social de tinte rousseauiano y, por lo tanto, no conciliaba con el dogma católico: la retroversión de la soberanía se leía como un pacto de la sociedad consigo misma, el hombre solo se debe a la sociedad de la que forma parte. Si bien es una idea más radical, también era más difícil de llevar a la práctica y, por lo tanto, no generaba consecuencias políticas inmediatas, como sí sucedía con el pacto de sujeción a la corona (Chiaramonte, 2008:345).

La aplicación del principio de retroversión de la soberanía en el continente americano como solución conciliadora de la crisis representativa de la monarquía no constituye un proyecto original y creador. Sin embargo, dado que el objeto de estudio de esta tesis es aquello que aconteció en la esfera de las artes escénicas, es importante considerar que, a diferencia de la lectura de lo estrictamente político, el cambio institucional de 1810 fue vivido por el pueblo como una revolución, un punto de inflexión en la conformación de la territorialidad local. El contrato social se hacía efectivo en el convivio teatral cuando desde la escena resonaba la voluntad independentista. “...la palabra ‘revolución’ aparece ya en 1810 como un mito fundante de una nueva legitimidad política con la cual todos sus protagonistas no tardarían en identificarse”, sostiene Noemí Goldman (2012:307).

Fradkin (2008) argumenta que, aunque no haya sido revolucionario el proceso de Mayo de 1810, todo lo que pasó en torno a los cambios institucionales y de gobierno durante ese período formó parte de procesos de descolonización que se destacaron en la Buenos Aires de ese tiempo. Esos movimientos anticoloniales no implicaron solamente a la esfera burguesa o liberal ni pueden leerse como la mera búsqueda de la independencia, sino que su razón de ser radicó en la construcción de territorialidades nuevas con las que los habitantes se sintieran identificados. Es necesario agregar que, como estudia Gabriel

Di Meglio (2010), el pueblo se movilizó para que los acontecimientos se fueran sucediendo; el pueblo dirimía los conflictos de las élites dirigentes.

La resolución de la crisis orgánica implicaba la construcción de una nueva legitimidad y un nuevo consenso. Y, por lo tanto, la configuración de nuevos modos de articulación entre grupos dominantes locales y de una ampliación de las bases sociales en que sustentaban su poder. Porque la nueva situación se definía tanto por la crisis de autoridad como por la movilización de amplios sectores sociales (Fradkin, 2008:18-19).

La primera obra estrenada de Morante de la que se tiene noticia es *Idamia o la reunión inesperada* de 1808 y la última, *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, de 1827. En este período y, sobre todo, después de las invasiones inglesas, el territorio rioplatense (Buenos Aires y Montevideo) se presenta como escenario de múltiples tensiones cuyas consecuencias darán como resultado la conformación de nuevas naciones. De alguna manera, las reconquistas de Buenos Aires y Montevideo dejan entrevista la posibilidad de los ciudadanos rioplatenses de hacerse del propio territorio, defendiéndolo y apropiándose. Por otro lado, las redes comerciales, tanto legales como clandestinas, que se tendían desde el Río de la Plata hacia Europa ponían en cuestión al sujeto de dominación. Ya no se trataba de la subordinación a la corona española como territorio anexo o provincia, sino que el dominio económico estaba representado por Inglaterra y Francia. Esto, además de la crisis monárquica a la que nos referimos más arriba, dejaba en jaque a la monarquía española como institución reguladora de la vida en las colonias. Las reformas borbónicas en los planos administrativo, militar y mercantil fueron una consecuencia de esta pérdida de dominio marítimo.

Buenos Aires se verá favorecida tanto por su ubicación estratégica en las rutas atlánticas como por la creación del Virreinato en 1776 y el Reglamento de libre comercio de 1778. Junto con ello se reinstala en 1785 la Real Audiencia de Buenos Aires y se crea en 1788 la Aduana de Buenos Aires. En 1794 se funda la Secretaría del Consulado bajo la dirección de Manuel Belgrano, quien será, según veremos, el promotor de las ciencias aplicadas y de distintas iniciativas económicas que impulsarán el interés por temas “utilitarios” y “profanos” (Goldman, 2012:298)

Belgrano tenía el objetivo de transformar un territorio pobre en un territorio rico y desde su puesto en la Secretaría del Consulado de Comercio quiso adoptar medidas para lograrlo. Sin embargo, cuando la Junta de Gobierno nombró a quienes iban a ocupar los puestos de regulación de la agricultura, la industria y el comercio, se dio cuenta de que se trataba en su mayoría de comerciantes españoles que compraban barato y revendían al doble, pero que no tenían ningún interés en mejorar la situación de las Provincias.

De cierto modo, la mezcla de inmigraciones había generado en el Río de la Plata algo

diferente. Nada tenía que ver cómo se vivía en Buenos Aires con lo que pasaba, por ejemplo, en las cortes virreinales de México o Perú. Noemí Goldman expone las influencias intelectuales de los letrados porteños: la neoescolástica española del siglo XVI y la filosofía política del XVIII. Sin embargo, pone en foco “la necesidad de prestar mayor atención a los sustratos culturales que condicionaron la selección de nuevas doctrinas” (2012:307).

La transculturación (Rama, 2008) implica, de algún modo, no perder nunca de vista los sustratos. Nada cambia radicalmente haciendo desaparecer lo que allí estaba porque el espacio mismo es productor de lo que allí sucede. Pensando en las conquistas del Río de la Plata y sus relatos, Loreley El Jaber sostiene:

...el espacio en sí mismo significa, pauta, determina e incluso elabora convenciones o las destruye; esa significación está basada en el hecho de que “la actividad en el espacio está restringida por ese espacio”, es decir, “el espacio ‘decide’ qué actividad puede ocurrir, pero incluso (...) comanda los cuerpos, prescribiendo o proscribiendo actitudes, rutas, distancias a ser cubiertas” (Lefebvre, 2001:55). (El Jaber, 2001:117)

He aquí la importancia del sustrato: cualquier cosa que suceda por encima, siempre permanecerá determinada por él mismo. En este sentido, el espacio es un sinónimo de la ontología del acontecimiento teatral: solo cada acontecimiento podrá definir cuál es la base epistemológica que se le puede aplicar en función de su concepción de teatro. La concepción que subyace no puede ser “transgredida” por ninguna epistemología que ella misma no permita. Me detendré en estos conceptos en la segunda parte de este capítulo.

Ahora bien, Fernando Ortiz (1987) es quien inaugura el uso de la palabra “transculturación” con el objetivo de reemplazar aquella que venía usándose en la antropología como “aculturación”. Ortiz sostiene que los procesos coloniales son más complejos que la incorporación de una cultura invasora. En cambio, se trata de cuatro fases prácticamente simultáneas: desculturación o exculturación (primera fase histórica de destrucción colonialista), inculturación (fenómeno lineal de sumisión a la cultura de conquista), transculturación (fase plena del proceso, intercambio) y neoculturación (creación y definición de la cultura producto).

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940) de Fernando Ortiz constituye un hito en los estudios coloniales latinoamericanos porque, además de crear el vocablo que luego popularizará Ángel Rama en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), delinea el recorrido de las industrias tabacalera y azucarera en Cuba. De ese modo, Ortiz demuestra cómo, a pesar de las creencias más difundidas de que los

Europeos llegaron a América Latina a imponer su cultura, el intercambio fue mutuo y definió en gran medida la vida de las sociedades en ambos continentes. El tabaco se popularizó en Europa como símbolo de distinción y la industria azucarera sostuvo (y sostiene) una faceta importante del sistema capitalista. En la isla de Cuba, los ingenios representaron la opresión y explotación de los sectores más vulnerables. En América se instituyó la religión católica; en Europa, la introducción del café, el té, el chocolate y el tabaco redujo el alcoholismo y acentuó el Renacimiento (Ortiz, 1987:230).

En este sentido, la importancia de los sustratos culturales radica en ser parte fundamental de cada producción social y cultural. En el teatro de Morante, los sustratos que se pueden rastrear traen aparejado un conjunto de movimientos (viajes), ascendencias y experiencias de vida que lo vuelven particular: será la expresión artística que arengue al pueblo con la idea de la independencia mientras en el plano político el proceso ocurrirá más lentamente y no como un proyecto genuino sino como un desencadenamiento de reacciones ante la crisis española.

Para concluir este apartado, me resulta necesario expresar que me es imposible elegir o tomar partido por alguno de los análisis historiográficos que cito. Creo que todas las variables que se contemplan en la bibliografía citada sucedieron al mismo tiempo. Como en una danza, se entrecruzaron todos estos factores para dar lugar a los hechos históricos de la Revolución de Mayo. Porque existió realmente una crisis monárquica española causada por las invasiones francesa e inglesa (Chiaramonte); porque también lo que estos hechos desencadenaron derivó en la creación de una nueva identidad política (Goldman); y porque todo eso formó parte de procesos de descolonización en los que el pueblo participó activamente (Fradkin y Di Meglio). Todo esto ejecutado sobre un espacio preexistente, sobre un sustrato específico.

En definitiva, la deriva política de un territorio es compleja y es posible tomar distintos ángulos para analizarla, pero lo que aquí me importa es definir que aquello que haya sucedido fue permitido por la constitución o estructura preexistente en el Río de la Plata y que se vio reflejado en la producción cultural, de la cual es parte mi corpus de trabajo.

2.2. Marco teórico

2.2.1. *Teatro Comparado, Antropología del cuerpo y Semiótica*

El Teatro Comparado es una disciplina de la Teatología que estudia los fenómenos teatrales en su contexto histórico-geográfico, territorialmente (en relación con otros fenómenos dentro de su área de pertenencia) y supraterritorialmente (en relación con otros fenómenos externos a su área de pertenencia) (Dubatti, 2008). La Poética Comparada, de acuerdo con lo citado más arriba, “afirma que las poéticas teatrales deben ser comprendidas en su dimensión territorial-supraterritorial y cartográfica” (Dubatti, 2009:7). En este sentido, la Poética estudia el acontecimiento teatral abordando su complejidad ontológica y la zona de experiencia que éste funda en su relación con el convivio y la expectación, con lo histórico y concreto de cada fenómeno particular (Dubatti, 2008:76).

Toda práctica artística teatral tiene un anclaje histórico que permite comprender su relación con la poética que lo enmarca (“el conjunto de componentes constitutivos de la poesis o ente poético, en su doble dimensión de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos” [Dubatti, 2008:77]), así como con la archipoética (también llamada “poética abstracta”, “modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas” [Dubatti, 2008:81]) en la que, eventualmente, se verá incluido.

Por ejemplo, *El hijo del Sud* fue estrenada para el aniversario de la Revolución de Mayo en 1816, se compone de procedimientos tales como la alegoría y el uso del verso, en lo que al texto respecta, combinados con la música y un vestuario específico para cada uno de los personajes alegóricos. Estos aspectos están siendo producidos y convirtiéndose en productos simultáneamente, porque el acontecimiento teatral es efímero por definición, tiene entidad solo en el momento en que está aconteciendo. Además, es posible de ser enmarcada dentro de la archipoética del drama neoclásico.

Entonces, diré que la ubicación geográfica del territorio rioplatense y su cartografía tanto socio-política como teatral son determinantes como condiciones de creación del corpus que analizo. Asimismo, los elementos paratextuales que Morante incluye en sus manuscritos e incluso algunos relatos de sus contemporáneos proveen material suficiente para dilucidar una poética personal e ideológicamente delimitada. Y en esta poética a su vez se reflejan aquellas archipoéticas o modelos abstractos que el dramaturgo toma como molde y estructura contenedora de sus parlamentos. La clave, creo, está en que “el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad”

(Dubatti, 2008:16), en este caso aquella que Morante vive, transmite y crea, su función ontológica (Dubatti, 2008:39).

En el marco del Teatro Comparado (Dubatti, 2008, 2012, 2014) y con el fin de dejar en claro algunos conceptos clave, me es imperioso definir tres cuestiones. En primer lugar, trabajaré a lo largo de esta tesis con el concepto de micropoética: cada vez que lo utilice me estaré refiriendo a un texto dramático en particular, a un individuo poético textual, que está compuesto de infinitos detalles o, según Peter Brook, “del detalle del detalle del detalle” (Brook, 1994, en Dubatti, 2008:80). En segundo lugar, cuando me refiera a la macropoética de Morante estaré aludiendo a su poética de conjunto, a lo que resulta de los rasgos comunes y de las diferencias del conjunto de sus obras, sus micropoéticas y paratextos, todo aquello que dé cuenta del conjunto poético por él producido. Por último, al mencionar una archipoética o poética abstracta, tal como he citado más arriba, estaré hablando de modelos abstractos universales que se desentienden de los individuos particulares; por ejemplo, el Neoclasicismo o el Romanticismo.

Resulta esencial también definir el concepto de cuerpo poético. El cuerpo en el acontecimiento teatral es un cuerpo que acciona mientras está siendo observado y produce un determinado espesor de acontecimiento: es una materia informada que pasa a tomar una nueva forma al mismo tiempo que se respeta su forma original. Entonces, se desdobra quedando expuesto frente al espectador un cuerpo natural social, un cuerpo afectado y un cuerpo poético (de-subjetivado y re-subjetivado). Todo esto sucede simultáneamente. Sobre esta definición de cuerpo trabajaré a lo largo de toda la tesis (Dubatti, 2012:91-95):

...*cuerpo poético*: se trata de la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales (activas o pasivas, metafóricas, no naturales) y cohesionados por una relación interna morfo-temática, a la vez material y abstracta, formal y contenidista, en una estructura de interrelaciones que le da unidad en la *poíesis*. El cuerpo, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor o trama de acontecimiento hecho de ritmo, intensidad y velocidad no naturales, en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural (Dubatti, 2007:102)

Resulta interesante vincular con el Teatro Comparado algunas vertientes de la Antropología del Cuerpo, fundamentalmente la del *embodiment* o “corporización”. En “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar” (en Citro [comp.], *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos, 2010), Silvia Citro expone un recorrido histórico de las concepciones del cuerpo desde los antiguos hasta la actualidad. Si bien coloca el

pensamiento de Descartes como punto de quiebre y responsable principal del dualismo y separación del cuerpo y el alma en la modernidad, comienza tomando las lecciones de Platón, que sostenía que el cuerpo era un mal para el alma, porque le provee todo tipo de tentaciones que lo desvían de su propósito de llegar a la sabiduría.

“Pensar en el cuerpo a lo largo de nuestra historia es, sin más, constatar la historia de un olvido, un hueco y una sombra”, dice Félix Gómez-Urda (2019:79), que también comienza su recorrido de las concepciones del cuerpo en Occidente a partir de Platón. “¿Qué dice entonces Platón del cuerpo? Que pertenece al orden del devenir y que por lo tanto está sujeto a la muerte”. El cuerpo es una prisión para el alma, pero a través de la experiencia sensible que este brinda, es posible acceder al verdadero conocimiento, el de las Ideas. Para Platón, aprender es recordar aquellas Ideas que conocimos antes de nacer. Y me detengo aquí en la etimología de recordar: “volver a pasar por el corazón” es traer al cuerpo aquello que alguna vez pasó por el espíritu, es actualizarlo a través de la experiencia corporizada.

Aristóteles, que pudo pensar un poco más allá de su predecesor, se dio cuenta de que el cuerpo es lo único que nos permite sentir y atravesar la vida siendo conscientes. Define la *mímesis* como un conjunto de experiencias que implica un hacer creativo, sin experiencia sensible no hay creación.

San Agustín, por su lado, ya no postula que el cuerpo es la cárcel del alma, sino que uno y otro se condicionan mutuamente. Incluso se permite plantear la posibilidad de la resurrección del cuerpo. Para el pensamiento neoplatónico medieval, la creencia en el Más Allá prioriza esa vida después de la muerte por encima de la existencia terrenal y finita. El cuerpo sensible es limitado e imperfecto, nuevamente como contraposición a esa vida eterna y feliz reservada al alma una vez que haya logrado deshacerse de la materia corporal (Gómez-Urda, 2019:84).

Como trabajaré centralmente con textos dramáticos (aunque siempre aludiré al acontecimiento que los contuvo), no puedo dejar de lado la importancia del cuerpo del escritor y del cuerpo del texto. ¿Cómo sucede esa escritura en su creador? ¿Cómo se compone físicamente, materialmente, el texto manuscrito que estoy abordando?

Gómez-Urda se detiene en la clasificación de las artes en Trivium y Quadrivium para preguntarse:

¿Dónde queda el cuerpo en la concepción tradicional de una disciplina como la escritura? Sentado sobre una silla, con los codos apoyados en el borde de la mesa; el cuerpo de quien escribe se concibe inerte, como rémora pasiva y límite de las capacidades creativas –que se suponen meramente intelectuales–. Comer, descansar

o ir al baño podrían representar, desde esta perspectiva, escollos que el escritor o la escritora habrían de sortear con la mejor de las paciencias, en el desarrollo de su trabajo. El cuerpo que impone sus necesidades, sus requerimientos, es un obstáculo al genio creativo que discurre sin estridencias, directamente inspirado por la musa... Sin embargo, poco tiene que ver el trabajo real de la escritura, con esta imagen.

El cuerpo escribe. Aunque la escritura conlleva un trabajo intelectual y un esfuerzo de pensamiento y argumentación, estos son inseparables de los rigores –de los deseos, de las necesidades– del cuerpo que las cobija. Somos, antes que ninguna otra cosa, cuerpo. No solo nos alimentamos con nuestro cuerpo, sino que pensamos, amamos y escribimos con él. Y sobre él. (2019:90-1).

En contra de esta inevitable condición, el nacimiento de la burguesía viene marcado por la delimitación de este nuevo sujeto político deliberadamente desvinculado de la naturaleza. La fantasía hobbesiana del ciudadano como hongo autosuficiente implica que el ser humano es libre en tanto está desvinculado de las necesidades naturales, de la naturaleza en general y del cuerpo. Esto va de la mano con la separación cartesiana entre cuerpo y alma (Gómez-Urda, 2019:94). La Revolución Francesa se erige como el punto álgido de esta concepción (Gómez-Urda, 2019:153).

Creo que la disociación, la dualidad de cuerpo y alma, deja de lado también la posibilidad de lo emocional como punto de partida del conocimiento y genera cierta paradoja al separar de ese modo lo sensorial de lo emocional, porque lo que los sentidos perciben es lo que el cuerpo siente y porque siente el cuerpo piensa. Esto, dice Citro, se exacerba con Descartes:

El error de Descartes, diríamos hoy retomando el título de un conocido libro del neurobiólogo Antonio Damasio (2008 [1994]), fue asimilar plenamente el cuerpo humano a la mera res extensa, como cuerpo máquina, y no como encarnación de lo humano que posee sus propias particularidades (Citro, 2010:23)

Aunque Descartes al final de su vida escribe que el alma y el cuerpo están definitivamente unidos, sigue sosteniendo que para alcanzar el verdadero saber hay que aquietar el alma. La historia de la filosofía lo corregirá más adelante.

Nietzsche, sostiene Citro (2010), postula que las ideas se gestan y se paren en y desde el cuerpo. El filósofo explicita cómo surgen sus ideas mientras camina por el parque o pasea al aire libre, el cuerpo vive la gestación de esas ideas. Citro rescata esta mirada al igual que valoriza el concepto freudiano de pulsión. Ambas concepciones "...reconoce[n] un lugar positivo y productivo a esta dimensión corporal, afectiva y deseante del sujeto, ya no solo en el vivir general sino también y específicamente en la producción del saber" (Citro, 2010:26).

El pensamiento moderno de los siglos XVII y XVIII es el que me interesa trabajar en

este sentido para pensar desde qué lugar Morante escribía, dirigía y ponía en escena sus obras. Si bien en Europa el Romanticismo ya tenía existencia, en el Río de la Plata todavía no estábamos en esa instancia, más bien explotaba a comienzos del XIX toda la energía del Iluminismo y sus ideas políticas. Esto explica quizá el contenido político y pedagógico de la obra de Morante. Ahora bien, ¿este “teatro de tesis” (Dubatti, 2008) se disocia de lo sensorial, de lo afectivo y de lo emocional al modo en que el racionalismo plantea la producción de pensamiento? Definitivamente no. El teatro involucra el cuerpo en tanto acontecimiento convivial.

En este sentido, me interesa la propuesta del *embodiment* o “corporización” que propone Michael Jackson desde la antropología sobre la base de las teorías de Maurice Merleau-Ponty: “el cuerpo humano es *él mismo* un sujeto, y (...) ese ‘sujeto’ es necesariamente, no solo eventualmente, un sujeto corporizado” (Jackson, en Citro, 2010:59). Aunque su trabajo como antropólogo pone el foco en el ritual y no en el acontecimiento teatral específicamente, su voluntad de escapar al análisis semiótico de los acontecimientos para plantear la validez de la experiencia sensorial lo coloca en línea con el concepto de acontecimiento teatral que trabaja el Teatro Comparado.

Si bien esta postura propone la dimensión territorial del acontecimiento teatral y el anclaje del cuerpo en el territorio como premisa fundamental que decido aplicar al estudio del teatro decimonónico de Morante, es interesante observar que en esa coyuntura en la que estaban en boga las ideas del racionalismo y el Iluminismo la concepción de cuerpo era diferente:

...la ciencia, desde la Ilustración, siempre ha estado invadida por una noción popular y burguesa de cultura como algo “superorgánico”. Se refiere a un mundo autocontenido de cualidades y maneras únicas divorciadas del mundo de la materialidad y la biología. La cultura ha servido entonces como una indicación para demarcar, separar, excluir y negar; y aunque la categoría “natural” de lo excluido se mueve, según las diferentes épocas, entre campesinos, bárbaros, trabajadores, gente primitiva, mujeres, niños, animales y artefactos materiales, una temática persistente es la negación de lo somático... (Jackson, en Citro, 2010:61-62)

Ahora bien, más allá de cualquier concepción de cuerpo que en su máxima extensión como base epistemológica podría condicionar quizá las técnicas de actuación de la época, el teatro en tanto tal no escapa de su dimensión territorial, la afectación del cuerpo es inherente a su ser y aunque su discurso sea, como sostiene Jackson, reproductor de ideas de segregación y separación, el cuerpo es parte tan esencial en esta actividad como lo son las manos para el artesano o el campesino. De alguna manera, todos somos cuerpo y, en ese sentido, las técnicas del cuerpo transforman la experiencia y nos mueven de nuestros

roles habituales para darnos la certeza de que pertenecemos a un cuerpo común, que somos miembros de una comunidad.

En la línea antropológica de lo que plantea Jackson, es fundamental la propuesta del *embodiment* que desarrolla Thomas Csordas (en Citro, 2010) para añadir la dimensión social a estas ideas acerca del cuerpo. Thomas Csordas parte del concepto de *habitus* de Bourdieu que toma al cuerpo como *locus* de las prácticas sociales y afirma que “la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural” (en Citro, 2010:83) porque esa participación necesariamente se ancla en un cronotopo particular:

Merleau-Ponty en su análisis de la percepción explica que puedo ver solamente porque soy un sujeto encarnado y, por ende, situacional. (...) La percepción siempre se efectúa desde un *aquí espacial*, habitamos un lugar del espacio, y de un *ahora temporal*, miramos desde un lugar puntual de nuestra historia, dado que ‘así como está necesariamente ‘aquí’, el cuerpo existe necesariamente ‘ahora’; nunca puede devenir ‘pasado’ (157)” (Aschieri y Puglisi, en Citro, 2010:133).

Mauro Greco, en “Pensamientos encarnados y emociones corporizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un excentro clandestino.” (2011), afirma que la diferencia entre el saber y la experiencia es la mediación del cuerpo, todas las reflexiones y acciones que llevamos a cabo suceden en nuestro cuerpo. Merleau-Ponty introduce el concepto de *cogito tacito*, que plantea que el cuerpo es la primera forma de autoconciencia, la condición de posibilidad de la experiencia y el vehículo de la relación con el entorno y con los demás seres. En todo aquello que el individuo emprenda, el cuerpo es el nexo y la frontera. En este sentido,

En el proceso de escritura hay una frontera que delimita dos ámbitos: el cuerpo del escritor que comprende sus vivencias y su actitud ante el quehacer literario, y el cuerpo representado en la obra, en donde el autor plasma su sensibilidad y su imaginación a través de “escribir con el cuerpo” que se refleja como un raudal de posibilidades de expresión (Castañeda Hernández, 2015:2).

Entonces la escritura se hace cuerpo a partir del cuerpo del escritor. La escritura tiene un cuerpo de tinta y de papel que carga con sentidos de identidad y pertenencia, con metáforas y simbologías inscriptas en una coyuntura. La materialidad de la escritura es el espacio donde se plasma toda la sensibilidad del escritor y que a su vez tiene vida propia, es, de algún modo, autónomo respecto de su creador. En el teatro que escribe Morante se vislumbran todas aquellas significaciones vinculadas a su propia identidad y la de sus semejantes, pero también hay allí un mundo puesto a vivir con sus propias reglas. En todo esto, el cuerpo es el puente.

Ahora bien, respecto del teatro de Morante me urge la necesidad de plantear que el saber que está en juego es aquel que se observa como texto dramático y que toma una intencionalidad política en su teatro de tesis, pero el dramaturgo no podrá dominar al actor, es decir que la experiencia convivial será la que construya las territorialidades en ese cronotopo y no el texto. La escritura es el anclaje material para el estudio de las territorialidades, funcionará como puente entre el tiempo pasado y el presente de la escritura de esta tesis. Morante escribe para representar, yo leo e infiero matrices de representación para volver a escribir, para reconstruir. El teatro se reconstruye en materialidad escrita.

Por otra parte, David Le Breton, en su *Sociología del Cuerpo* (Buenos Aires, Nueva Visión, 2002a) afirma que “el cuerpo metaforiza lo social, y lo social metaforiza el cuerpo. En el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales” (2002a:73). En este sentido: “El cuerpo es la interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico. Por eso su enfoque sociológico o antropológico exige una prudencia particular, la necesidad de discernir con precisión las fronteras del objeto” (Le Breton, 2002a:97).

Le Breton desarrolla, en *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires, Nueva Visión, 2002b), el recorrido a través de las concepciones del cuerpo en la historia de la humanidad para mostrarnos, de algún modo, lo cíclico de este asunto: las culturas antiguas y medievales no diferenciaban al cuerpo del cosmos, el ser humano era uno solo con la naturaleza, con el cielo, con todo aquello que lo rodeaba. Esto cambió a causa de dos factores bien marcados: por un lado, el avance de la burguesía y la instauración del sistema capitalista en Occidente determinó la segregación de las personas entre sí, cada uno comenzó a poseer su propiedad privada, que lo escindía de la vida comunitaria; por otro lado, la medicina, a partir de los métodos de disección, a los que Descartes apoyaba y supo observar de cerca, colocó a la persona por fuera de su anatomía, en un lugar externo desde el cual (auto) observarse. Explica Le Breton: “Entre los siglos XVI y XVIII nace el hombre de la modernidad: un hombre separado de sí mismo (...), de los otros (el *cogito* no es el *cogitamus*) y del cosmos” (2002b:57).

El pasaje de la indisociación del cuerpo humano con el cosmos al de la fractura ontológica cartesiana, nos devuelve en la actualidad y progresivamente hacia la nueva unión entre las personas y el mundo vivo. Para el *embodiment*, dejamos de *tener un cuerpo* para *ser un cuerpo* nuevamente. Nuestra identidad y nuestro anclaje territorial no dependerán solamente de lo que podamos pensar, sino también de aquello que podamos

percibir o sentir. La escritura, afirma Jean-Luc Nancy (*Corpus*, Paris, Métailié, 2000), es una forma de tocar el cuerpo, el cuerpo es cuerpo escrito porque pensar el cuerpo solo puede hacerse a través de algo tangible que demuestre la existencia del tiempo (y del espacio). El cuerpo sintiente es puro presente, pero pensar ese cuerpo es darle escritura, es transformarlo en espacio y tiempo. Así, cada manuscrito se hace cuerpo en cada lectura.

En definitiva, el teatro de Morante es texto y es presencia corporal, es cuerpo de la escritura y es cuerpo poético en convivio.

En el paso de la conducta humana a la construcción social del espacio, se puede afirmar que el cuerpo es el primer territorio, pues es lo más inmediato que tiene una persona. Una de las primeras tareas al nacer, es tomar conciencia de su cuerpo y aprender a moverse a partir de las posibilidades y limitaciones que éste le ofrece; hay que aprender a integrar las partes del cuerpo y a establecer los canales de comunicación con el cerebro para interactuar con su entorno y realizar los movimientos y las acciones deseadas. Al crecer el individuo, su cuerpo se convierte en un objeto depositario de las expectativas propias y ajenas sobre la imagen. Similitudes y diferencias se convierten en medidas de comparación y a partir de ellos se construye el principio de identidad (López, 2010)

Solo desde este punto de partida cobra sentido el análisis y el estudio de la conformación de territorialidades en/ a través de la obra de Luis Ambrosio Morante. Las ideas, las ideologías y los postulados de Mayo fueron conocidos en profundidad por la sociedad porteña porque cada sujeto social pudo ser parte física del convivio acontecido en el Coliseo de Buenos Aires o en el de Montevideo. El texto se hizo cuerpo y así se volvió accesible a todo espectador.

En este sentido, resulta sumamente operativo el concepto de cuerpo de la patria que plantea Marisa Moyano al analizar la literatura decimonónica rioplatense. Moyano define al “cuerpo de la patria” del siglo XIX en nuestro territorio como “un proceso de búsqueda y consecución, un ansiado deseo que busca un perfil, constituirse en un mapa definido, el límite soberano de un espacio” (Moyano, 2008). El discurso decimonónico en el Río de la Plata será aquel que haga coincidir el mapa cultural de la Patria con la soberanía del Estado y sus límites. Si bien Moyano se refiere en el estudio que citamos a la literatura argentina del Romanticismo, creemos que pensar ese discurso configurador de identidades como un “cuerpo” hace que podamos trasladarlo al teatro y proponer la ubicación de ese cuerpo en el cuerpo del actor como ente abarcador del espesor de acontecimiento (cuerpo natural social, cuerpo afectado y cuerpo poético [Dubatti, 2012:95]). “No olvidemos, afirma Cornejo Polar (2003:61), que se trata de textos ‘teatrales’ y que en ellos el significado está siempre más allá de la sola palabra”.

Más arriba deslicé algunas reflexiones acerca de la relación entre cuerpo y escritura. Creo necesario analizar este aspecto con minuciosidad porque el corpus sobre el que trabajo consiste en textos que existen en su mayoría solamente manuscritos, solo es posible acceder a su versión original, escrita de puño y letra por el dramaturgo. La materialidad de estos textos determina con certeza la actitud de su emisor a la hora de organizar la información histórica, los parlamentos de los personajes y las concepciones acerca la historia o de las versiones sobre las que basa sus traducciones o adaptaciones. Morante trabaja a conciencia sobre textos fuente y revela, en múltiples casos, un método específico que deja ver sus inclinaciones y deseos políticos e ideológicos así como también su poética actoral o dramaturgica.

Tal como describí en la introducción de esta tesis, los manuscritos de Morante se encuentran, por un lado, en el Archivo General de la Nación, conservados de a uno entre papeles blancos y apilados así en biblioratos de cartón. Los biblioratos están inventariados, pero no así lo que contienen en su interior: allí hay planos, poemas, avisos publicitarios, documentos del Cabildo y obras de teatro. Si bien no realizaré un análisis codicológico del corpus a estudiar, creo necesario hacer una breve referencia al trabajo de pesquisa porque en este proceso no solamente pude acceder a aquellas piezas que esperaba encontrar sino que además tuve la fortuna de encontrar textos de los que no se conocía la existencia, entre ellos una segunda versión del *Hamlet* de Morante. Lamentablemente, las circunstancias del año 2020 no me permitieron repetir el acercamiento a estos manuscritos para poder concluir un estudio comparativo exhaustivo.

En esta pesquisa el encuentro es entre la letra de mano de Morante y la investigadora. El dramaturgo puso el cuerpo en la construcción de lo que ahora enfrento como objeto de estudio y me interesa destacarlo porque esa tarea implica a su vez la construcción simbólica del “cuerpo de la patria”. El teatro de Morante configura simbólicamente el alcance del concepto de patria. Luis María Bandieri (2007:27-8) explica claramente cuál es el alcance de los conceptos de patria y de nación:

La nación es historia común, y cada nación se define por sus diferencias con las otras naciones; por eso, en ella se da también una suspicacia respecto de las naciones potencialmente rivales. Las patrias, en cambio, definidas por un apego al suelo, pueden convivir sin entrar en competencia. En la patria se alude a una amistad entre quienes la comparten; la nación se define antagonísticamente frente a las otras naciones: está relacionada con la enemistad y resulta, por eso, concepto fácilmente politizable. Bien mirada, la nación puede contener varias patrias; por otro lado, se puede cambiar de nación, de nacionalidad, a diferencia de la patria, que es irrenunciable. La nación moderna terminó absorbiendo a la patria y aprovechando de ella, en clave bélica, la reacción pasional frente al invasor o al que la priva de las libertades personales. En otras palabras, lo colectivo, igualitario y abstracto fue

sustituyendo a lo común y concreto y se manifestó en una “identidad”, uniforme y totalizada, en beneficio de la arquitectura del Estado, extendida exclusivamente sobre el territorio en el cual este último ejerce su dominio soberano.

Bandieri se detiene sobre la operación simbólica que produjo el romanticismo respecto del término “patria”: se lo vinculó a los orígenes, al pasado, a lo natural. Mientras que “patria” quedó atado al lugar, “nación” refiere al tiempo. La nación implica una historia compartida que se repite a través de las instituciones, mientras que “patria” no necesariamente coincide con un límite geográfico, sino que evoca la relación afectiva entre un sujeto o una comunidad con su lugar de origen y pertenencia. La nación moderna (noción que mutó y cobró fuerza a partir de la Revolución Francesa) usó la fuerza emotiva de la palabra “patria” para crear unidad. “Ya a principios del siglo XIX, el lenguaje del patriotismo comienza, aunque a ritmo lento, a transformarse en lenguaje del nacionalismo. Así, el “ismo” de la nación va acaparando y desplazando al “ismo” de la patria”, sostiene Raúl Arlotti (2016:8).

Entonces, vinculado con el proceso de independencia se desarrolla aquel de la formación de las naciones latinoamericanas. Una vez que los colonos dejan de sentirse identificados con la metrópoli española, el paso siguiente es hallar un sentido de pertenencia, la definición de la propia comunidad. En este proceso, los estados latinoamericanos respondieron al carácter performativo de la letra. Las operaciones discursivas de la élite intelectual decidieron, en cierta medida, cómo iba a constituirse el estado que se estaba proyectando.

Benedict Anderson (1996) concibe a “la Nación” como una “comunidad imaginada” cuya realidad reside en última instancia “en la verosimilitud de esta interpelación conjuradora”, la que a la vez se asienta en la efectividad de los procedimientos retóricos y operaciones discursivas convocadas en los textos que la fundan. Desde esta perspectiva entonces, “la nación” y el sentimiento de “identidad nacional” constituyen “realidades que se leen”, lo que imbrica esos conceptos como realidades objetuales con las propias discursividades que los vehiculizan y representan... (Moyano, 2008:3)

Moyano lee a Anderson en función de la literatura decimonónica rioplatense. Para referirme al teatro, en cambio, hablaré de “realidades que se representan”. La verosimilitud del conjuro (¿por qué no la “efectividad del hechizo”?) es lo que da entidad a esa comunidad.

En este sentido, construir realidades que se leen o realidades para ser representadas es nada menos que hacer cosas con palabras. Austin desde *Cómo hacer cosas con palabras* (2003:45-6) define las expresiones realizativas como aquellas que “no

‘describen’ o ‘registran’ nada, y no son ‘verdaderas o falsas’”; y en las que “el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo”. “...Expresar las palabras es, sin duda, por lo común, un episodio principal, si no el episodio principal, en la realización del acto (...) cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión” (Austin, 2003:49).

Rosa María Blanca, en “La escritura como acontecimiento de sí” (en *Dossiê: Arte e Educação: Abordagens e Perspectivas*, v. 11 n. 29 [2016]), parte de los postulados de Austin y sostiene que hablar de lo performativo en la escritura implica un giro en la manera de interpretar el lenguaje porque la enunciación se percibe de manera desplazada: se transita de la hermenéutica a la acción. Dice Blanca:

El acto de enunciar, en este caso, de escribir, es un acto de subjetivación que se materializa en el cuerpo. Para que se produzca el acontecimiento, deben existir condiciones de posibilidad, o sea, un contexto mediado por una cultura común entre los sujetos que participan del acto performativo (Blanca, 2016:2).

En el acto performativo debe existir un código común porque frente a la eventualidad de una diferencia de interpretaciones del acto ilocutivo, la realización del acto de habla quedaría cancelada. En otras palabras: la pertenencia del enunciador a la comunidad a la que se dirige imprime la fuerza necesaria al discurso para que este haga mella en los cuerpos y las conciencias de los receptores. Para hacer cosas con palabras dentro de una comunidad, para realizar aquello que se dice o decir aquello que se realiza, los sujetos usan el cuerpo. El cuerpo es la zona de experiencia, es el puente entre lo que se siente y lo que se es y aquello que se realiza, esas realidades que se construyen.

María del Carmen Castañeda Hernández en su artículo “El cuerpo textualizado, el texto corporizado” publicado en *escritores.org* en septiembre de 2015, realiza un recorrido por aquellos autores que han trabajado la relación entre cuerpo y escritura. Tal como se indicó más arriba, Greimas y Fontanille, en *Semiótica de las pasiones* plantean que “El cuerpo es un umbral entre el sujeto y el mundo, (...) es el lugar donde el mundo aparece y se manifiesta ante mí y también el objeto que me instala en el mundo” (Castañeda Hernández, 2015:3).

Entonces la escritura se hace cuerpo a partir del cuerpo del escritor. La escritura tiene un cuerpo de tinta y de papel que carga con sentidos de identidad y pertenencia, con metáforas y simbologías inscriptas en una coyuntura. La materialidad de la escritura es el espacio donde se plasma toda la sensibilidad del escritor y que a su vez tiene vida propia, es, de algún modo, autónomo respecto de su creador. En el teatro que escribe Morante se

vislumbran todas aquellas significaciones vinculadas a su propia identidad y la de sus semejantes, pero también hay allí un mundo puesto a vivir con sus propias reglas. En todo esto, el cuerpo es el puente.

Para la literatura decimonónica, según Marisa Moyano, la escritura crea la realidad rioplatense. Del mismo modo sucede con el teatro: aquellas reglas de ese mundo creado se mezclan y hacen referencia a la realidad que el propio dramaturgo vive. Porque no se puede separar a las personas de su entorno ni a los cuerpos de sus sensaciones. La escritura es una entidad poderosa en el Buenos Aires de Morante: fabrica instituciones y conforma identidades. Para Gina Carolina Brijaldo (2013), hablar de la escritura performativa significa hablar de teatro, literatura y performance (Blanca, 2016:3).

Si, como se ve hasta aquí, la escritura es performativa porque “hace cosas con palabras”, porque construye mundos, el teatro de Morante se transforma en arte doblemente performativa, porque escribe y pone a vivir un mundo. Parafraseando a Pavis, toda escritura es performativa, en la medida en que se materializa en el acto mismo de su invención y su enunciación. Dicha característica resulta evidente en la dramaturgia, cuyos textos presentan un cierto número de enunciados como sugerencias para un número indeterminado de puestas en escena. (Gomez-Urda, 2019:70).

Pollock (1998:73-103) define a la escritura performativa como una práctica discursiva que renueva los discursos de la textualidad. Clasifica los tipos de escritura performativa según las palabras y sus significados, según el acto de habla que se pone en juego. Creo que cada uno de los seis aspectos que Pollock considera son posibles de ser reconocidos en la dramaturgia de Morante:

1) Evocativa: No mimética. Opera metafóricamente para hacer presente la ausencia, para poner al lector en contacto con otros mundos: memoria, placer, sensaciones, imaginaciones, afectos, visiones... En este sentido, la escritura en tanto materialidad es el punto de partida para la evocación de toda una época, de toda una coyuntura. La materialidad escrita es la máquina del tiempo de la evocación de aquella primera parte del siglo XIX en el Río de la Plata.

2) Metonímica: es una representación autoconsciente, parcial o incompleta, que emerge de la diferencia entre el símbolo lingüístico y la cosa que debe representar. El manuscrito sustituye parcialmente al acontecimiento teatral. Todo análisis micropoético realizado en esta tesis a partir del texto dramático es metonímico: es la sustitución del imposible análisis del acontecimiento en presencia.

3) Subjetiva: observa el compromiso dinámico de una relación contingente y contigua entre la escritura y los sujetos de su escritura y sus lectores. La performatividad subjetiva se evidencia en el compromiso político de la dramaturgia de Morante.

4) Nerviosa: la escritura performativa atraviesa diversos relatos, teorías, textos, intertextos y esferas de la práctica, sin asentarse en una línea determinada, siempre en continuo movimiento. Una escritura transitiva, en tránsito, que cruza fronteras espacio-temporales. (...) Una escritura que sigue el modelo del cuerpo y opera por relaciones sinápticas, arrastrando un momento cargado de energía a otro, constituyendo conocimiento en un proceso de transmisión y transferencia. La escritura de Morante es nerviosa en tanto se mueve (viaja) y en tanto muta constantemente, sea en la elección de las archipoéticas en las cuales inscribirse, sea en la circunstancia en la que transforma su materia en universo poético vivo.

5) Citacional (Ritual): Opera en los intersticios de la escritura y la actuación, quizás alimentada más estrechamente por los discursos de la textualidad que otros modos de escritura performativa, la escritura citacional cita un universo que ya es siempre performativo y que se compone de y como repetición y reiteración. El universo dramático de Morante es performativo en tanto es el punto de partida para la creación y construcción de los mundos poéticos puestos a vivir en la escena.

6) Consecuente: La escritura que retoma la performatividad en el lenguaje está destinada a sostener una diferencia: hacer que las cosas ocurran. (Gómez-Urda, 2019:76). La dramaturgia es Morante logra que ocurran sucesos históricos y políticos fundamentales, es un vehículo fundamental para la conformación del cuerpo de la patria. “Si un determinado tipo de escritura es capaz de construir sentido y significado, quizás sea admisible inferir que esos significados sean a su vez capaces de constituir subjetividad y, por lo tanto, nuevas identidades” (Gómez-Urda, 2019:77).

En definitiva, toda escritura es performativa porque mientras sucede la creación de un mundo imaginado se ponen en juego todas las variables personales, culturales y sociales de los enunciadore, las identidades aparecen plasmadas en mil y un sentidos metafórica y referencialmente en todos los casos. En el caso de Morante, creo que su escritura es factible de ser considerada performativa en tanto llena las páginas de cuadernos que constituirán el acervo teatral de toda una época, en tanto evidencia de la voluntad de plasmar un legado teatral y una herramienta para la puesta en escena, en tanto escritura creadora de pensamientos independentistas y de lineamientos políticos que afectarán a su comunidad sin escalas. La importancia de una escritura que (per)forma una

cosmovisión es la que se presenta en estos manuscritos y en cada uno de los cuerpos que puso la letra en la escena.

2.2.2. *Geografía cultural*

Para desarrollar la hipótesis que sostiene que Luis Ambrosio Morante fue un influyente creador de territorialidades a través de su actividad teatral, es necesario previamente delimitar cuáles son los conceptos de territorio y de territorialidad que incorporaré para el hilo total de mi escritura; es necesario configurar el territorio que piso y creo mediante mi escritura. Estos conceptos fueron desarrollados por la Geografía Cultural o por aquellos geógrafos que, sin estar de acuerdo con esta nomenclatura disciplinaria, tomaron un abordaje cultural para sus estudios geográficos. Tal es el caso, por ejemplo, de Paul Claval.

Se le llama “giro cultural” al cambio de punto de vista que se incorporó en la Geografía a finales del siglo XX cuando en la disciplina se comenzó a reflexionar acerca de la relación entre la naturaleza y el ser humano: ya no solamente se trataba de la descripción y el estudio del espacio como fenómeno natural, sino que el espacio empezaba a ser analizado en su relación y afectación mutua con las personas. De este modo, fue necesario delimitar los conceptos de espacio, lugar y territorio en función del tipo de vinculación de cada superficie terrestre con las poblaciones que las habitaban.

Esto supone una mutación profunda de toda la geografía humana: ésta se interesa desde ahora por la forma como el espacio es socializado y humanizado; se interesa también por la formación de las identidades y las territorialidades que se desprende de ello; se interroga sobre la parte de ensueño en la construcción de lo real (Claval, 1999:38).

Geannina Moraga López en su tesis *Geografía cultural e identidad territorial: caso de la comunidad de Cabuya, distrito de Cóbano, Puntarenas* (Heredia, Universidad Nacional “Campus Omar Dengo”, 2009) realiza un recorrido por los momentos de gestación de la Geografía Cultural. Esta nomenclatura disciplinar fue introducida en 1880 por Friedrich Ratzel, partiendo del estudio de las mezclas de civilizaciones y culturas, movimientos que considera determinantes para el estudio de los espacios. Ya en la década de 1980, en pleno siglo XX, la disciplina se torna específica y comienzan a vislumbrarse los avances de la escuela francesa y de la escuela anglosajona. Desde este punto de vista,

...la identidad territorial como unidad de análisis (es) imprescindible en este método de trabajo, permite conocer el proceso de actuación de la población en el

territorio y (...) además se sustenta con postulados teóricos de la cultura en general y de la geografía cultural específicamente, para el análisis espacial (Moraga López, 2009:25).

Entonces, me interesa particularmente el uso que hace Claval en la cita que propongo de la palabra “ensueño” (“rêve”) porque creo que la parte de ensoñación de la realidad es, en gran medida, la creación artística, el universo simbólico que permitirá el acercamiento a las nuevas identidades territoriales, que permitirá comprender la vida en el territorio rioplatense, sus procesos políticos y al mismo tiempo ser comprendidas a través de ellos. En este sentido, es necesario en esta introducción, la especificación del alcance de aquellos conceptos que serán ejes de análisis de la obra de Morante que conformará mi corpus.

2.2.2.1. *Espacio*

Tal como dice Valeria Emiliozzi (2013),

El espacio es un concepto que permite a los geógrafos dialogar con otras disciplinas que buscan comprender la sociedad a través de sus referencias analíticas particulares. Sin embargo, tanto el espacio como el tiempo no son variables exógenas al quehacer histórico y geográfico, sucede que los lugares no están dados a priori, sino que son construidos en el terreno movedizo de las luchas sociales, que también son luchas por atribución de sentidos.

Henri Lefebvre (*The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991) define el espacio como espacio social, compuesto por una tríada conceptual que resume Fernanda Valeria Torres (2016):

1- Prácticas espaciales (el espacio percibido): abarca la producción y la reproducción, los lugares concretos y las características de los conjuntos espaciales de cada formación social. Aseguran la continuidad y cierto grado de cohesión. En términos de espacio social, y de cada miembro de la relación de una sociedad dada a ese espacio, esta cohesión implica un nivel garantizado de competencia y un nivel específico de rendimiento.

2- Representaciones del espacio (el espacio concebido): están vinculadas a las relaciones de producción y al "orden" que imponen esas relaciones y, por lo tanto, al conocimiento, a los signos, a los códigos y a las relaciones "frontales". “Espacio conceptualizado, el espacio de los científicos, de los planificadores, urbanistas, técnicos e ingenieros sociales (...) quienes identifican lo que es vivido y percibido con lo que es concebido” (Lefebvre, 1991:38). Se trata del espacio dominante en cualquier sociedad (o modo de producción) y es fundamental su influencia en el proceso de producción del espacio y en la actividad productiva de la sociedad.

3- Espacios de representación (el espacio vivido): incorporan simbolismos complejos, a veces codificados, a veces no, vinculados al costado clandestino o

marginal de la vida social, como también al arte. Los espacios de representación producen, generalmente, resultados simbólicos.

Este concepto es la base de lo que pretendo desarrollar: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación corresponden al plano del imaginario de base de cada comunidad. De estos tres aspectos, el espacio vivido es el que más me interesa indagar porque la actividad artística se compone en gran medida de elementos simbólicos. La dimensión espacial es definida por Lefebvre desde la base de que es el espacio quien “decide” qué actividad puede ocurrir (2001:55 en El Jaber, 2011:17), el espacio restringe y regula toda práctica social. Como dice Soja (1996:16, en El Jaber, 2011:17), “no hay un proceso social no espacial”.

Loreley El Jaber (2011) trabaja la espacialidad en las crónicas de conquista del Río de la Plata. Si bien se trata de un cambio en la cosmovisión europea y no tanto una configuración espacial (y territorial) rioplatense en sí, es interesante su propuesta acerca de la textualización de ese espacio. Si seguimos a Nancy y asimilamos la escritura al cuerpo, podemos decir que la escritura del espacio, tal como sostiene El Jaber (2011:19), “permite alcanzar una comprensión más amplia no solo de las conductas de la vida social, sino también de la biografía de quien las lleva a cabo y de la historia que tales desplazamientos construyen”. En este sentido, conecta la tríada lefebvriana de lo percibido, lo concebido y lo vivido con la experiencia sensorial corporal del sujeto que experimenta ese espacio:

En su cuerpo se vivencia la ligazón entre lo histórico, lo social y lo mental. La realidad material y la práctica espacial afectan la subjetividad, la conciencia, la sociabilidad; tal es así que la visión imaginaria proyectada sobre el espacio material incide en el tipo de percepción y en el modo de llevarla a cabo, generando así una imagen irremediamente en tensión entre empiria e idea, o bien una imagen en la que la geografía imaginada tiende a convertirse en geografía real (2011:162).

Para Haesbaert y Zusman (166), “el espacio en movimiento resulta de esas prácticas de los actores’ (2003: 6), es decir, la vida que anima el espacio lo transforma de manera continua y ello ocurre a través de las prácticas cotidianas”. La relación entre los sujetos sociales y el suelo que pisan es de retroalimentación y a medida que ese suelo es transformado por la acción humana, también transforma a quienes lo habitan. Podría decirse que cuando nacemos traemos con nosotros la información de ese espacio que comenzamos a habitar y, al mismo tiempo, comenzamos a modificarlo.

Muchos autores señalan actualmente que existe un amplio consenso en considerar que el espacio geográfico, o si se quiere, el espacio objeto de la geografía, es un

espacio social resultado de la acción humana por lo que no es un objeto dado ni preexiste a las prácticas de los sujetos sociales (Harvey; 1992, Lefebvre; 2013, Legg, 2004, Lindón; 2000, Lindón y Hiernaux; 2006, Lobato Corrêa; 2011, Oslender; 2002, Santos; 1990; Soja; 1993). (Fabri, 2016:54)

¿Hasta dónde tendríamos que indagar hacia atrás en el tiempo para encontrar algo parecido a un posible “objeto dado”? Quizá hasta el comienzo de la humanidad. No es dado ni preexiste a los seres humanos, antes bien se configura junto con ellos momento a momento.

Marcos Saquet (2015:32-33) recapitula el concepto de espacio geográfico planteado por Paul Claval y por Raffestin y Bresso. Claval sostiene que el espacio es el resultado del ejercicio del poder en distintos niveles sociales, que es condición para la reproducción social y que está organizado históricamente. Raffestin y Bresso agregan que las relaciones de poder suceden entre la sociedad y la naturaleza, que el espacio está organizado a través del trabajo y que contiene jerarquías.

Junto a la noción de espacio se ubica la de tiempo, que permite la existencia de lo que se llama proceso de espacialización. La incidencia mutua entre los sujetos sociales y el espacio sucede en un tiempo determinado, tiene duración y cronología. Edward Soja (1985, en Fabri, 2016:58) plantea que la espacialización es la temporalización práctica que se da sobre un espacio ya constituido para transformarlo en un espacio diferente. Milton Santos plantea que

Sería imposible pensar en evolución del espacio si el tiempo no tuviese existencia como tiempo histórico; e igualmente imposible imaginar que la sociedad se pueda realizar sin el espacio o fuera de él. La sociedad evoluciona en el tiempo y en el espacio. Tiempo y espacio conocen un movimiento que es al mismo tiempo continuo, discontinuo e irreversible. Tomado aisladamente, tiempo es sucesión, mientras que el espacio es acumulación, justamente una acumulación de tiempos (Santos, 1982:42, en Fabri, 2016:58-9).

Patrice Pavis (2000:158) expone la vinculación triangular entre los conceptos de tiempo, espacio y acción y la análoga pensada por Freud entre tiempo, espacio y cuerpo. Esta coincidencia no es fortuita y además es atinada para lo que me interesa trabajar. El espacio en el teatro no es si no está imbricado con el tiempo y con la acción y esa acción solo existe porque está corporizada, escrita, textualizada, materializada.

Si bien me referí anteriormente a la necesidad de un vacío simbólico para que pueda gestarse algo nuevo en el teatro, el espacio escénico es un espacio lleno de vida, es un espacio cargado de simbología. Gastón Breyer (1968:10) sostiene: “El ámbito escénico es un lleno, un notorio espacio lleno, latente y vivo, una interioridad habitada. (...) La

arquitectura teatral (...) ha sido eso: una interioridad virtual o realmente habitada, un vientre murmulante dentro del caparazón o llanamente expuesto al sol.” Me interesa, en este sentido, plantear la especificidad del espacio escénico en relación con el espacio geográfico en general. El espacio escénico es un espacio dispuesto para la mirada del otro, mientras que el espacio geográfico en general no necesariamente incluye este vínculo de miradas. Sin embargo, el primero afecta y condiciona al segundo y viceversa. En relación con la afirmación de Breyer, el espacio es inseparable del cuerpo, si no hay habitabilidad, no hay espacio, si no hay cuerpo, no hay espacio. En resumen, el espacio escénico no solamente es contenido en el espacio social sino que implica una organización de las miradas y la construcción de metáfora, la construcción de un mundo poético. La relación inseparable entre espacio social y espacio escénico es lo que, creo, determinará la construcción de territorialidades en la dramaturgia de Morante.

Para concluir, me es imperioso culminar con una definición medianamente cerrada y operativa del espacio en función de mi hipótesis general y de la posibilidad de análisis del corpus puesto en juego. El espacio es el resultado de la mutua y constante modificación entre los seres humanos y el suelo que pisan, lo que incluye relaciones de poder entre la sociedad y la naturaleza, relaciones de poder y jerarquías establecidas por el mundo del trabajo y representaciones simbólicas (lo que Lefebvre nombra como representación del espacio y espacio de representación). El espacio implica además una noción de tiempo que le es indisociable y que permite el desarrollo de los procesos de espacialización y una indefectible participación del cuerpo en acción en estos procesos.

2.2.2.1.1. *Espacio y teatro*

Ineludible vinculación entre arte y espacio geográfico es *La poética del espacio* de Gaston Bachelard (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000). Sucesivas veces me senté con este libro en las manos a intentar dilucidar su mensaje más profundo y sucesivas veces fracasé. Finalmente, a la luz de la escritura de esta tesis creo haber comprendido no solamente algunos de sus conceptos más centrales sino también mi propia primera aproximación en cada una de esas lecturas. “Poética” dejó de significar para mí en esta última lectura aquella teoría que explica cómo se definen los espacios en la literatura y comenzó a significar de algún modo dónde se esconde la “magia” de lo poético en cada evento artístico. Bachelard crea un universo íntimo donde la dimensión

afectiva está indefectiblemente ligada a los espacios a través de la evocación y la ensoñación.

En esta lectura, que se vuelca exclusivamente hacia la literatura y la construcción textual de los espacios, no pude dejar de preguntarme acerca de los espacios íntimos en el acontecimiento teatral. En el teatro estamos en convivio con numerosas personas desconocidas, entre las que se cuentan los actores, los espectadores y los técnicos. No hay aquí intimidad alguna, es un hecho completamente social. Pero al mismo tiempo la butaca (silla, almohadón, el piso inclusive) se vuelven acogedores y nos subsumen en una atmósfera propia e interna inmediatamente después de que las luces se apagan y se vuelven a encender para centrarse en la escena. ¿Cuál es el misterio que me impide reconocer allí lo que para la razón es tan obviamente público?

En fin, el sentido que me interesa rescatar en lo que respecta a Bachelard y su *Poética del espacio* es aquel de la repercusión afectiva y sensorial del hecho artístico en cada ser humano. La casa sobre la que leemos es siempre de alguna forma nuestra casa de la infancia, aquella de las ensoñaciones y de las evocaciones, es nuestro rincón en el mundo. Estas repercusiones afectivas suceden en el cuerpo anclado en el espacio escénico en un cronotopo específico y en una coyuntura específica. Ahí evocamos, ahí ensoñamos, ahí nos identificamos (por asimilación, diferencia u oposición), en ese espacio, con ese espacio nos lugarizamos, lo hacemos nuestro lugar. Hay identificación y hay pertenencia.

Si bien hice referencia más arriba al espacio escénico, es necesario dilucidar más en detalle las posibilidades que el espacio tiene en el ámbito teatral y es incluso indispensable encontrar una definición de espacio que me permita trabajar con la potencialidad del espacio perdido (del teatro perdido) y con el espacio dramático, aquel de la materialidad de la escritura sobre la que en realidad indago.

Patrice Pavis, en su *Dictionnaire du théâtre* (Paris, Dunod, 1996:118) clasifica el espacio en el teatro de acuerdo con cinco enfoques diferentes:

- a. El espacio dramático: es el espacio dramático, aquel que el dramaturgo escribe en las didascalias y que existe en la imaginación. Es factible de ser evocado con la simple lectura del texto dramático. Es el espacio de la ficción y se encuentra en perpetuo movimiento ya que depende de las relaciones actanciales.
- b. El espacio escénico: es el espacio en el que evolucionan los actores o, mejor dicho, los personajes encarnados por esos actores.

- c. El espacio teatral o escenográfico: es aquel que comprende el evento en su totalidad e incluye la presencia de actores, espectadores y técnicos. Comprende la dimensión escenográfica y la arquitectónica.
- d. El espacio textual: es el espacio considerado en su materialidad gráfica, la materialidad de la partitura o del libreto. En el caso de Morante, aquel ámbito de lo objetual de cada manuscrito.
- e. El espacio interior: es el espacio escénico como tentativa de representación de un fantasma, de un sueño, de una visión o de una aparición.

Ubersfeld, por su parte, diferencia solamente el espacio escénico y el espacio dramático, aquel que corresponde al espacio compartido por los presentes en el convivio por un lado y aquel que designa todo espacio imaginario construido a partir del texto, por el otro (1996:65, en Moro, 2014).

A partir de Ubersfeld y de Pavis, se han generado otras clasificaciones del espacio en el teatro (Issacharoff, 1981; McAuley, 2003; Sánchez García, 2006) que simplemente diferencian los segmentos, compartimentos o partes del entorno teatral, aunque se distinguen en las denominaciones que utilizan y en las subdivisiones que emplean. A pesar de ser estudios y clasificaciones de implementación práctica, no aplican más que a los aspectos descriptivos del teatro, por lo que no creo necesario multiplicar ni sub-dividir demasiado las nomenclaturas para el estudio que llevo a cabo.

Entonces, como distinción operativa para el análisis del corpus dramático de Morante, reservaré solamente la triple distinción entre espacio dramático, espacio textual y espacio escénico, entendiendo por el primero la construcción imaginaria de los espacios descritos o referidos en el texto, por el segundo la materialidad manuscrita de las piezas de Morante y por el último el espacio correspondiente al convivio. Guardaré el concepto de espacio interior para vincularlo estrictamente con el proceso de lugarización.

2.2.2.2. *Lugar*

Cuando hablamos de lugar, a diferencia de lo que sucede con el espacio, observamos la relación del sujeto social individual con el espacio en el que vive. Ramírez Velázquez y López Levi desarrollan el concepto de lugar partiendo de Cresswell (2008), quien se refiere a una “localización significativa”, es decir, todo aquello a lo que cada sujeto otorga significado y con lo que tiene necesariamente una relación afectiva. Tuan

(1947 en Velázquez y López Levi, 2015:165-166) sostiene que el lugar toma significado del vínculo entre una persona y una posición social (cuestión que le incumbe a la sociología) y del vínculo entre una persona y una localización espacial específica (cuestión que trata la geografía). Estas dos dimensiones están siempre superpuestas y se vislumbran cuando una población se expresa respecto del lugar en el que vive.

“El lugar puede ser tan pequeño como el rincón de un cuarto o tan grande como la Tierra misma: que la Tierra sea nuestro lugar en el universo es un hecho simple ante la observación de un astronauta nostálgico” (Tuan, 1947 en Velázquez y López Levi, 2015:166). La relación afectiva entre cada persona y el espacio es el lugar, es su lugar y su definición en cada caso depende exclusivamente de aspectos simbólicos y afectivos. El espacio interior del que habla Pavis es el puente (del) imaginario entre espacio y lugar.

Desde este enfoque, la personalidad se configura a partir de las características naturales del lugar y de la forma en que el ser humano las ha moldeado. Los lugares generan efectos o temores, como ocurre en el caso de los lugares sagrados de ciertas formaciones espectaculares de la naturaleza o de la tierra natal de un individuo o grupo social. Ahora bien, según su opinión, los lugares tienen espíritu y personalidad, pero las personas tienen sentido de lugar y lo demuestran cuando le aplican una conceptualización ética y estética a la superficie de la Tierra. La sensibilidad que permite identificar al genio del lugar, afirma Tuan, es una característica que el hombre moderno ha perdido, a causa de un ethos orientado al dominio humano (Ibid.:446). Así como el lugar remite al arraigo, la movilidad y la migración pueden llevar a la ausencia de un sentimiento (Velázquez y López Levi, 2015:165).

En este sentido, el sentido del lugar está íntimamente relacionado, en la coyuntura en la que se desarrolla la obra de Morante, al significado o concepto de patria, que conlleva la misma dimensión afectiva. A diferencia de lo que plantea Bandieri (2007:19), creo que el lugar y asimismo la patria conllevan una dimensión de utopía (ou-topía), en tanto configuran un espacio interior imaginario y una dimensión afectiva individual que, como tal, es imposible hallar en el mundo concreto. Esto no inhabilita el uso de la invocación al sentido patriótico para generar unidad u homogeneidad identitaria y territorial a nivel colectivo, sino que más bien refuerza esta posibilidad.

De la mano de aquello que propongo en la introducción de esta tesis, entonces, creo que el lugar encierra en su interior un resquicio de “no-lugar”, de “ou-topos”, de utopía. Si implica afectividad, si implica memoria, si implica nostalgia y sentimiento de pertenencia nos encontramos con el sentido más metafórico del emplazamiento al que podamos referirnos, simplemente es ese constructo memorial o interno, cargado de vínculos y afecto, de un significado único y personal. Allí, creo, arraiga la metáfora.

Paralelamente a la construcción del concepto de lugar ocurre el proceso de lugarización, que consiste en “expresar la orientación subjetiva derivada del vivir en un lugar particular, es en ese ámbito en donde los sujetos que conforman comunidades desarrollan/construyen y sostienen profundos sentimientos de apego a través de sus experiencias y memorias” (Fabri, 2016:72).

El concepto de “sentido de lugar” (Williams, 1980) fue central en la geografía y en las propuestas fenomenológicas que resaltaron la naturaleza dialógica de la relación de la gente con un lugar (Buttimer; 1976:284) y las formas poéticas en que la gente construye sus espacios, lugares y tiempos (Bachelard; 2013). La fenomenología reivindica, pone en un lugar de privilegio e interés la experiencia cotidiana de la gente, como algo esencial para la comprensión del lugar de los seres humanos en el mundo. El sentido de lugar expresa el sentido de pertenencia a lugares particulares y se instaura una fuerte orientación subjetiva al concepto de lugar.

Entonces, definiré operativamente el lugar como el resultado de la relación afectiva y de apropiación entre el sujeto social y el espacio que habita. Esta relación implica la producción de una identidad en la que están involucrados la imaginación, las creencias, las ansias y los deseos de cada sujeto. Por último, creo que el concepto de lugar contiene una mirada hacia el pasado porque la identificación con el espacio habitado se carga indefectiblemente de historia o de nostalgia y, por otro lado, contiene una mirada hacia el futuro vinculada con cierta utopía (quizá también derivada de la mirada hacia atrás en el tiempo) que permite la posibilidad de proyectarse identitariamente en cada espacio.

2.2.2.2.1. *Lugar y teatro*

Cabe preguntarse entonces sobre la relación afectiva que se genera con el espacio en el ámbito del teatro. En línea con lo que planteo más arriba sobre Bachelard y su *Poética del espacio*, creo que la metáfora teatral, la poíesis, el ente poético del acontecimiento teatral (Dubatti, 2007) dispara aquellas sensaciones y aquellos sentimientos que nos vinculan afectivamente con un espacio. Claro que podemos sentirnos parte de un espacio escénico particular porque nuestra vida ha transcurrido atada a él, pero además la vinculación afectiva parte de ese disparador que atraviesa el cuerpo y la memoria en el momento de la expectación.

Es importante observar en qué contexto teatral se sitúan los textos dramáticos de Morante. El teatro de Buenos Aires, así como también el de Montevideo, eran coliseos únicos en las ciudades del siglo XIX. Si bien existían espacios informales, alternativos o no convencionales donde acudir para ver espectáculos, el teatro era único como espacio donde sucedían las funciones de las piezas y también era uno de los pocos espacios de sociabilización en las incipientes ciudades. El teatro y los ámbitos que lo rodean son factibles entonces de ser tomados como posibles anclajes de lugarización para más de un habitante rioplatense. En el sentido de lo que más arriba explico, es necesario analizar en los casos que corresponda qué posibilidades de disparar emociones y afectividades tiene cada pieza para la coyuntura en la que es estrenada.

Ahora bien, en el texto dramático será posible encontrar marcas de afectividad referidas a los espacios representados o de representación que mostrarán cómo se configuran los procesos de lugarización del enunciador como dramaturgo, como traductor y como ciudadano también. Lamentablemente, no sucederá lo mismo con las marcas de afectividad vinculadas al espectador, ya que no constan registros de las experiencias de expectación de estos espectáculos.

2.2.2.3. *Territorio*

Moraga López (2009:28) define el territorio como

una unidad espacial compuesta por un tejido social propio que se encuentra asentado en una base de recursos particulares, que presenta ciertas formas de producción, consumo e intercambio y está regido por instituciones y formas de organización también particulares. Debe ser concebido multidimensionalmente y comprendido en términos de síntesis pasado/ presente/ futuro.

Así es como el territorio, a diferencia del espacio y el lugar, suma la variable política: no se trata solamente de la relación de modificación mutua o de identificación afectiva con el espacio, sino que entran en juego las instituciones, sus reglas y el modo de vida de los sujetos en función de ellas.

El *Dictionary of Human Geography* de Gregory et al. (2009:476, en Velázquez y López Levi [2015:128-9]) hace hincapié en la organización del ejercicio del poder, legítimo o no, y enfoca su conceptualización en el uso estratégico del territorio con fines administrativos. Delaney y Painter (en Velázquez y López Levi, 2015:129) toman como punto de partida la etimología de la palabra y la vinculan con “territorium”, la tierra en

torno al pueblo y con “terrere”, asustar, atemorizar, un contenido asociado a la pertenencia y el otro a la violencia.

Los antropólogos (según Velázquez y López Levi, 2015:131) consideran, a diferencia de autores como Wilson (1967:564), cercanos a la zoología, que el sentimiento de territorialidad es un atributo humano que implica densidad de población y defensa del espacio y la vecindad. Godelier, por su lado, toma el territorio como la porción de la naturaleza y del espacio sobre el que una sociedad garantiza a todos los mismos derechos de acceso, de uso y de control (1984:112, en Velázquez y López Levi, 2015:134). En esta línea, López concluye que “territorio alude a una parte de la superficie terrestre sujeta a procesos de posesión, soberanía, gestión, dominio, administración, control, resistencia, utilización, explotación, aprovechamiento, apropiación, apego y arraigo (2008, en Velázquez y López Levi, 2015:133).

Milton Santos (2004:232-233) acerca el territorio a la idea de Estado-Nación combinada con un pueblo y una soberanía. Allí desembocarían las acciones, las prácticas y los poderes del hombre. Gilberto Giménez, por su parte, vincula el territorio al espacio que pueda garantizar reproducción y satisfacción de necesidades vitales materiales o simbólicas (2004:315, en Velázquez y López Levi, 2015:147), parte de la idea de “espacio apropiado” y distingue la apropiación utilitaria y funcional de la simbólica y cultural.

Me interesa particularmente la visión antropológica del territorio, que lo toma como “un espacio culturalmente construido por una sociedad a lo largo del tiempo” en el cual la cosmovisión, la mitología y las prácticas rituales adquieren particular importancia (Barabas, 2003:24-25, en Velázquez y López Levi, 2015:150). En este sentido y con un punto de vista más abarcador, Folch (2017:50) define el territorio como “el fragmento de superficie planetaria que ha sido configurado de una manera determinada y que es administrado por una colectividad humana concreta”. Folch aporta además una concepción sistémica del territorio que implica un flujo de relaciones entre los subsistemas que conforman cada territorio: el urbano, el productivo, el de las comunicaciones, el energético. Por último, define como paisaje la matriz biofísica sobre la que los humanos accionan en línea con los diferentes subsistemas para configurar un territorio y se pregunta si la sola mirada del hombre sobre el paisaje puramente natural no implica ya la presencia de una cultura.

Anssi Paasi (2006:2-3) sostiene que los territorios son procesos sociales en los que el espacio social y la acción social son inseparables. Se construyen, otorgan sentido y se destruyen en la acción social y en la acción individual. Para Paasi, a diferencia de otros

espacios, los territorios requieren del esfuerzo público perpetuo para establecerse y mantenerse. En este sentido, la territorialidad es el control del territorio. Ahora bien, en contra de estas ideas, creo que es necesario para el uso operativo de los conceptos que desarrollo, la diferenciación entre el territorio, la territorialidad y el proceso de territorialización.

Para Monnet (2010:92 en Jolly, 2012:3), la territorialidad a partir del siglo XIX es “la capacidad de un actor de ejercer una competencia sobre alguna extensión”, concepto próximo al de Sack, quien habla de “regir a unas personas (...) controlando un área”.

Hoy en día, concluye Monnet, “la evolución del sentido de territorialidad conduce a entenderla como un valor o un sistema de valores que unos actores sociales le asignan a un territorio determinado, y aún como el ‘sentimiento de pertenencia’ a aquel” (...). Pasar de territorio a territorialidad, concluye Monnet, significa entonces pasar “de un área, objeto material, a un valor, fundamentado en la subjetividad humana” (Jolly, 2012:3).

Según Jolly (2012:5), mientras el territorio es el “espacio material donde se realiza una acción humana repetitiva”, la territorialidad es el conjunto de “valores atribuidos a un territorio” y la territorialización es el conjunto de “acciones que se hacen sobre el espacio material fundamentadas en una territorialidad”. Monnet (2010:91, en Jolly, 2012:5) llama a la interacción entre los tres componentes “sistema socio-territorial”.

Palomares Franco argumenta que los conceptos de territorio y territorialidad se encuentran articulados en el proceso de territorialización:

El territorio, la territorialidad y la territorialización se dan de forma simultánea, al presentarse la necesidad material e intelectual de contar con un espacio físico de significación. Los procesos de territorialización se dan de diferente forma dependiendo las normas culturales de los habitantes, habrá casos en los que la territorialización será muy marcada determinando un carácter específico de pertenencia al espacio y otros tantos en los que pasará desapercibida. La territorialización la podemos entender como un concepto inmaterial, que aun cuando tiene que ver con los límites y control de un espacio, ésta sólo se presenta en el reconocimiento de los habitantes, pudiendo ser de carácter colectivo o individual y subjetivo (Palomares Franco; 2015: 2, en Fabri, 2016:77).

El proceso de territorialización supone una serie de comportamientos derivados de la organización y la relación de los sujetos con otros existentes; puede tener que ver con un espacio vivido o con un sistema percibido dentro del que cada cual se siente “un objeto”, se siente parte de la composición. Las acciones prácticas socioespaciales son las que dan vida al territorio.

El proceso de territorialización, escribe Silvina Fabri (2016:80), consiste en construir un territorio *deseante*, esos estímulos que ponen la vida en movimiento, esas acciones que provocan efectos, los territorios “afectan, tocan, excitan, movilizan”.

“Construir un territorio significa, finalmente, ficcionar un mundo como espacio vital”. En esta línea, retorno a la idea de utopía que planteo más arriba como “no-lugar” para tomarla esta vez en contraposición a la de “heterotopía”. Michel Foucault (1999:16) desarrolla esta oposición para hablar de emplazamientos sin lugar real pero estrechamente vinculados con estos, las utopías; y de los lugares que, aunque alejados de todos los demás lugares, son efectivamente localizables y están fuera del movimiento general que fluye dentro de la norma, estos son los asilos, las cárceles, los lugares marginales.

En conclusión, para definir el territorio en función del marco teórico amplio que aquí retomo y de la reflexión necesaria para abordar el corpus de dramaturgia que me ocupa, es indispensable tener en cuenta cada uno de los aportes que aquí se reseñan. El territorio se define como una unidad espacial habitada y vivida por una colectividad que se percibe como tal, que acciona sobre el espacio y se relaciona a través de un marco institucional o estatal que garantiza la igualdad de ciertos derechos. Esa colectividad genera formas de producción, consumo, intercambio y organización que implican indefectiblemente relaciones de poder. En este entorno se genera la apropiación de esa porción de espacio a través de un sentido de identificación con el suelo y con los demás sujetos. Estas variables en movimiento a lo largo del tiempo son acompañadas por un deseo, la pulsión y el estímulo que las hace nacer, las mueve, las rompe y las vuelve a construir. En ese mismo proceso se incluyen las utopías, en el sentido foucaultiano.

En este sentido, la territorialidad se define como el conjunto de valores atribuidos a ese territorio y la territorialización es el conjunto de acciones que se hacen sobre el espacio material fundamentadas en la territorialidad. Implica los límites y el control del espacio reconocidos por los habitantes y las prácticas socio-espaciales en la que se involucra una dimensión afectiva y deseante, aquella que permite “ficcionar un mundo como espacio vital” (Fabri, 2016:80).

2.2.2.3.1. *Territorio y teatro*

Jorge Dubatti se detiene a analizar esta relación en *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Barcelona, Gedisa, 2020) para revisar los términos de aplicación del Teatro Comparado planteados en teorizaciones anteriores. Como hemos definido más arriba, Dubatti planteaba el comparatismo partiendo de los conceptos de nación, internacionalidad, supranacionalidad e intranacionalidad. En este último libro, supera estas propuestas y da un paso hacia la idea

de territorio para empezar a vincular el teatro con la territorialidad, la interterritorialidad, la supraterritorialidad y la intraterritorialidad. De esta manera, ya no parte de la comparación determinada por fronteras geopolíticas sino que entra en juego la dimensión socio-afectiva y las fronteras simbólicas, quizá mucho más reales que aquellas que dibujan los mapas.

La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana (...). Territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogéneo). Geografía subjetivada, siempre en transformación, que incluye las tensiones con la desterritorialización y la reterritorialización (Dubatti, 2020:104).

Tal como hemos adelantado más arriba, Dubatti plantea que la condición necesaria para que el proceso de territorialización se produzca es el cuerpo y con él, el convivio. Sin cuerpo no hay experiencia y sin experiencia no hay subjetivación. Sin el cuerpo no existe el anclaje en el territorio y por lo tanto no hay procesos internos subjetivos vinculados a ese aquí y ahora. “El cuerpo impone la experiencia de la territorialidad” (Dubatti, 2020:110). Dubatti propone dos tipos de territorialidad relacionados con el teatro: la territorialidad corporal y la territorialidad geográfica, de las que la primera hace referencia al proceso subjetivo de cada participante en el convivio y de todos ellos como grupo social y la segunda indica aquella que se construye en y por la coyuntura social y política en la que ese convivio está ocurriendo.

Siguiendo a Michel Collot (2015), Dubatti plantea tres abordajes del teatro a partir de la Geografía: la Geografía del teatro como aquella que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras; la Geocrítica, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos; y la Geopoética, que se dedica a los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios. Comprenden planos de anclaje concreto en el territorio y también áreas imposibles de territorializar físicamente, pero que son disparadores de reacciones sensitivas, afectivas y subjetivas de identificación con el entorno. Para el análisis del corpus, me detendré en los tres aspectos presentes en estas tres disciplinas, pero no usaré sus nomenclaturas, con el objetivo de ceñirme a los términos de espacio, lugar y territorio (rodeados de todo el contenido conceptual que he desarrollado hasta aquí).

Ahora bien, aunque es cierto que me detuve anteriormente en el estudio del cuerpo y de las perspectivas antropológicas que lo abordan, es el momento de indagar en la relación entre el cuerpo y el territorio porque, como he señalado, el cuerpo es el anclaje

del sujeto en el territorio y a través de él se producen las territorializaciones y las territorialidades. Entonces me referiré al artículo de Valeria Emiliozzi “El territorio hecho cuerpo: del espacio material al espacio simbólico” (*Abra*, Vol.33, N°47, 2013) en el que se destaca la función del lenguaje como productor de sentido de los acontecimientos vividos. Emiliozzi plantea que existen principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones (por ejemplo, los acontecimientos de la historia, los hechos vividos) que se estructuran en el cuerpo, que a su vez está inserto en la estructura simbólica del lenguaje. Esto determina que, de algún modo, ese cuerpo plantea las estructuras del territorio y que ese territorio a su vez se pone en juego como estructuras corporales. En pocas palabras: el cuerpo es el comienzo y el final del ciclo porque es canal de experiencias y es canal, productor y producto del lenguaje y sus estructuras simbólicas.

Esas estructuras simbólicas implican un entendimiento del mundo y también una cierta producción de sentido. Por eso creo que, en línea con las ideas de Emiliozzi y las de Marisa Moyano (2001), el lenguaje es performativo. Produce estructuras simbólicas, expresa afectividades e identificaciones y relaciones de pertenencia. Produce, entonces, universos políticos territoriales.

2.3. Conclusiones del capítulo 2

Una vez definidos y delimitados los conceptos teóricos que serán operativos para el análisis del corpus manuscrito por Morante, es necesario proponer una metodología de aplicación y cuestionamiento de los mismos en función de aquellos textos dramáticos que voy a analizar. Entonces debo explicar que, en primer lugar, me detendré en la observación de los espacios de representación, los espacios vividos, aquellos que le dan marco a las piezas teatrales, pero que al mismo tiempo se presentan a través del lenguaje manuscrito y espacializado de forma metafórica o referida, aquellos espacios que quizá el dramaturgo quiso modificar a través de su palabra y su puesta en escena.

A continuación me enfocaré en la relación entre estos espacios de representación y las representaciones del espacio que aparecen en los mismos textos, es decir, todo aquel contenido simbólico del que se reviste a los espacios ficcionales y que nos trae información de cómo eran, son o podrían ser aquellos espacios vividos por los participantes del convivio. El estudio de esta relación permitirá vislumbrar las conexiones entre el espacio social y el espacio escénico mediadas por lo que Pavis llama espacio dramático.

En tercer lugar, me centraré en las matrices de representación y en las marcas de lugarización rastreables en cada obra. Estas marcas son indicadores de la presencia de los cuerpos y también son marcas afectivas que vinculan las experiencias físicas con las concepciones del mundo que rodea esos cuerpos vivientes y deseantes. Este análisis se circunscribe en lo que Pavis llama espacio interior y se corresponde con los procesos de lugarización.

Concluidas estas instancias de análisis, intentaré delimitar aquello que para Morante sería el cuerpo de la patria o la voluntad de ese cuerpo de la patria, una posible cartografía de aquel territorio deseado. En esta última etapa detallaré cómo funcionan los procesos de territorialización en las piezas teatrales que conforman mi corpus y cuál es el territorio que es factible delinear a partir de ellas.

Capítulo 3. Estado de la cuestión

3.1. Sobre el período

3.1.1. La bibliografía disponible sobre el período virreinal.

Es importante aclarar, en primer lugar, que no existen hasta la actualidad estudios específicos sobre la obra de Luis Ambrosio Morante. Sin embargo, se lo menciona y se le da un lugar de importancia en numerosos trabajos que se ocupan del teatro pre-independentista y revolucionario.

Por un lado, el estudio más completo que conocemos en lo que respecta al teatro en la América Colonial es el de José Luis Trenti Rocamora titulado *El Teatro en la América Colonial*, editado por Huarpes en 1947. Trenti Rocamora basa sus estudios en el camino transitado anteriormente por José Torre Revello, en un conjunto de publicaciones entre las que encontramos, por ejemplo, *El teatro en la colonia*, de 1933 o *Crónicas del Buenos Aires Colonial*, de 1943. Trenti Rocamora estructura su libro de acuerdo con la división política actual de las provincias argentinas e incluye algunos capítulos dedicados a Bolivia, Paraguay, Uruguay, Brasil, Canadá (Québec), Colombia (Bogotá), Cuba, Chile, Ecuador (Quito y Guayaquil), Estados Unidos, Guatemala, México, Panamá, Perú y Santo Domingo. En cada capítulo documenta la actividad teatral que se registró en cada lugar y en cada fecha exacta. Este estudio cuenta también con una exhaustiva bibliografía, un índice de fuentes (que tomé para la consulta de archivos) y una lista de piezas teatrales coloniales. Todo esto es de suma importancia y nos brinda una base ampliamente sólida para la realización de nuestra investigación.

Por otro lado, Mariano Bosch contribuye enormemente al estudio del teatro colonial y decimonónico correspondiente a nuestro territorio con su texto *Teatro antiguo de Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII* (Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1904), mientras que, en el artículo “Luis Ambrosio Morante frente al problema del *Siripo* apócrifo tenido como de Lavardén” publicado por la Academia Argentina de Letras en su Boletín N°3 de 1935, fundamenta la autoría de la segunda versión del *Siripo* aludiendo a la maestría dramática de Morante. En este artículo, además, brinda una lista extensa de algunas de las piezas teatrales inéditas existentes en el Archivo General de la Nación. Todos los textos de Mariano Bosch cuentan con inventarios muy completos de las representaciones que se sucedieron en el Coliseo porteño durante la colonia y durante todo el siglo XIX.

Con fecha posterior a estas publicaciones no se registran estudios tan completos que intenten, como el de Trenti Rocamora o el de Bosch, hacer una Historia del teatro decimonónico, sólo encontramos publicaciones aisladas y casi todas centralizadas en el proceso revolucionario de mayo, como es el caso de Castagnino y Casadevall. Si bien ambos autores tratan el período previo a la revolución, sólo registramos en estos textos los mismos datos que antes revelaron Torre Revello y Trenti Rocamora. En esta línea es fundamental el aporte de Antonio Serrano Redonnet, quien no sólo editó una loa virreinal, sino que además ha realizado numerosos estudios acerca del teatro y de la literatura de la época que nos ocupa.

Oscar Beltrán en *Los orígenes del teatro argentino* (Buenos Aires, Luján, 1934) dedica un capítulo a “El teatro de la Revolución y de la democracia” en el que recorre el panorama teatral del período.

José Antonio Pillado realiza un recorrido por la historia del espectáculo porteño incluyendo al teatro y las peripecias que se suscitaron para su construcción. Explica además qué espectáculos circularon en torno al período de las invasiones inglesas (*Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, Editorial bonaerense, 1943).

José A. Wilde escribe *Buenos Aires desde 70 años atrás* (1960), donde dedica un capítulo exclusivamente a la descripción de La Ranchería y el Coliseo Provisional y otro a la enumeración y noticia biográfica de los actores que ejecutaron en estos teatros, entre ellos, Morante. Es notable en la escritura de Wilde el tono hiperbólico y melancólico respecto de aquella vida teatral.

Graciela González de Díaz Araujo publica *La Vida Teatral en Buenos Aires. Desde 1713 hasta 1896* en 1982, breve y completo recorrido de cómo se desarrolló la actividad en la escena porteña. En este estudio destaca a Morante como personalidad del primer período teatral de nuestra historia.

Arturo Berenguer Carisomo posee dos valiosos estudios que competen a la Historia de nuestro teatro: *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) y *Cuando Buenos Aires era colonia* (1960). En el primero, observa un estudio minucioso de las poéticas presentes en la dramaturgia del territorio que corresponde hoy a nuestra Argentina, entre las que describe con minuciosidad algunas obras atribuidas a Morante. En el segundo, nos acerca a un panorama general de la vida del Buenos Aires colonial, incluidas en ella las manifestaciones culturales y artísticas recabadas entre la llegada de los españoles a las costas rioplatenses y la Revolución de Mayo.

Ángela Blanco Amores de Pagella, en *Iniciadores del teatro argentino. Los fundadores* (1972) y *El tema de la Independencia en nuestras primeras manifestaciones teatrales* (1996), se detiene sobre la dramaturgia independentista de Morante y discute temas centrales al período como fue la autoría del *Siripo*. Mariano Bosch escribe un extenso artículo al respecto (“Luis Ambrosio Morante frente al poema del *Siripo* apócrifo tenido por de Lavardén”, 1935) donde concluye que sería Morante el autor de *Siripo* y *Yara*.

Oscar Urquiza Almandoz publica un artículo en *Latin American Theatre Review* en 1977 titulado “El teatro en Buenos Aires en la época de la emancipación (1810-1820)” donde recorre la vida de nuestros tempranos coliseos y detalla un valioso índice de obras que allí fueron representadas.

La *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad* de Luis Ordaz (1999) es también un completo trabajo de compilación que contempla la historia de nuestros edificios teatrales y de sus protagonistas, dedicando su primer capítulo al período que nos concierne y en el que incluye una noticia de Morante y su labor en las tablas porteñas.

Actualmente contamos con las *Historias del teatro argentino* coordinadas por Osvaldo Pelletieri y Beatriz Seibel, destacados y actuales estudiosos del teatro nacional. A pesar de que los tomos de ambos investigadores son muy completos, todavía existe un *corpus* extenso de textos que no ha sido estudiado ni “rescatado” de los archivos, algunos de los cuales formarán parte de mi estudio. Es importante mencionar también el gran trabajo de Seibel en su *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad*, publicada por el Instituto Nacional del Teatro y cuyos dos primeros tomos (1800-1814 y 1818-1824) contienen piezas centrales para la comprensión de lo que será nuestro teatro argentino, entre ellas *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano* y *Tupac Amaru*, ambas atribuidas a Luis Ambrosio Morante. Asimismo, en el prólogo del tomo 2 de esta antología, Seibel provee una noticia completa sobre cada una de estas piezas, además de presentar un panorama general del contexto teatral de la época. Creo, de todos modos, que es necesario visitar las ediciones de las obras que aquí mencionamos de modo de recuperar de la manera más fiel posible sus textos.

Otro caso es el de Teodoro Klein, que consigna algunos datos nuevos con respecto a lo que se sabe del período. Klein habla detenidamente de la vida de los actores (*El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la independencia* [1984] y *De Casacuberta a los Podestá* [1994].) En el último de estos textos se detiene a revisar la vida del actor, director

y dramaturgo Luis Ambrosio Morante. También es necesario tener en cuenta otros estudios que aportan valiosos datos sobre el teatro contemporáneo de Morante. Así como José Luis Moure realiza una edición crítica sin precedentes de *El detall de la acción de Maipú*, sainete anónimo de 1818 (editado por la Biblioteca Nacional en 2012) y antecedente fundamental de la gauchesca decimonónica, Pedro Luis Barcia retoma el sainete *El amor de la estanciera* para trabajarlo como “fundación del teatro gauchesco” (“Fundación del teatro gauchesco: *El amor de la estanciera*”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, 1999, 28: 455-471).

Como camino para repensar los nuevos aportes, tendré en cuenta, por ejemplo, el estudio de Nel Diago “Algunas hipótesis en torno a la génesis de *El amor de la estanciera*” (en Pelletieri, 1997:189-201), donde plantea que la obra no puede agruparse con el resto de las que se incluyen en el “género gauchesco” porque ha sido escrita con anterioridad a la Revolución de Mayo, sin voluntad patriótica y se trata de una producción de autor avezado que la escribió con el fin de ridiculizar en el personaje del portugués a Manuel Cipriano de Melo, empresario teatral residente en Montevideo y cuyas vinculaciones políticas y sociales fueron cuestionadas. Abril Trigo (1992) se suma a las reflexiones novedosas sobre nuestra dramaturgia gauchesca.

Otro ejemplo es el estudio de la Loa representada en Santa Fe en 1717 que realicé para la revista del Instituto de Artes del Espectáculo, en el que, a partir del artículo de Solana Ana “Los registros destino Buenos Aires del comerciante Andrés Martínez de Murguía (1717-1730)” (en Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo, separata, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998), explico cómo lo que se creyó una simple loa al monarca español en una festividad de provincia por la exención de un impuesto, es en realidad el agradecimiento a un empresario particular que había decidido, con apoyo y autorización de la corona, invertir en el comercio fluvial en el Río Paraná.

Un tercer caso, paradigmático para la Historia de nuestro teatro, es el estudio de José Luis Moure sobre *El detall de la acción de Maipú*, sainete de 1818 en clave gauchesca. Este estudio es una edición crítica con notas que pone de manifiesto un antecedente fundamental para la historia de nuestra gauchesca.

Mercedes Giuffré, en “El teatro de la Independencia” (2017) reflexiona sobre el rol pedagógico del teatro de la emancipación y sobre las formas que este adoptó, tomadas de las europeas, pero marcando un espacio transversal que permitió la creación de una “liturgia patria”.

Creo importante también hacer referencia a la tesis doctoral *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838* de Guillermina Guillamón (UNTREF, 2017), que contribuye a la cartografía de representaciones que se sucedieron en los teatros porteños a lo largo del período que abarca mi corpus. Se sabe, gracias a este estudio, que si bien el registro de la primera ópera completa representada en Buenos Aires es el referido a *El Barbero de Sevilla* en 1825, hubo representaciones muy tempranas en el resto de Sudamérica y en Buenos Aires también.

Por último, es importante hacer referencia a los estudios peruanos y chilenos que abordaron a Morante porque lo creyeron nacido en Perú o porque su actividad teatral tuvo un gran período de auge en Chile. Me refiero en principio a la Colección documental de la independencia del Perú (Lima, 1974) recopilada por Guillermo Ugarte Chamorro y cuyo tomo XXV corresponde a las piezas teatrales de *El teatro en la independencia*. Para continuar, rescato la lucidez de *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico* de Marina Lamus Obregón (Bogotá, 2013), quien muy gentilmente supo compartir conmigo algunos datos bibliográficos que pude revisar para este trabajo.

El primero de ellos es *El teatro en América Latina* de Adam Versényi (Buenos Aires, Akal, 2003), quien incluye una breve noticia sobre Morante en el marco de un exhaustivo estudio del teatro latinoamericano. El segundo es “Apuntes sobre el teatro en Chile”, de Alfonso M. Escudero, que consigna algunos datos erróneos sobre el dramaturgo, pero no deja de aportar la noticia de valiosas representaciones en el teatro chileno.

Cada uno de estos aportes, si bien no estudian exclusivamente la obra de Morante, brindan valiosas herramientas y antecedentes para comprender la coyuntura en que el actor, director y dramaturgo trabajaba y el contexto cultural y artístico general del período, de manera que podamos acceder más certeramente a su cosmovisión.

3.1.2. *Los edificios teatrales como generadores de prácticas culturales territorializantes.*

Si bien sabemos que las actividades teatrales existieron desde que los españoles llegaron a nuestro territorio (Gutiérrez de Angelis, 2011), la creación de un edificio específicamente diseñado para estas prácticas se convierte en una forma de institucionalización. Las representaciones de las que se tiene noticia antes de la instalación del teatro estaban enmarcadas en su mayoría en fiestas de coronación o celebraciones vinculadas a la corona. Sin embargo, la construcción del edificio teatral

propone una forma de hacer teatro, aunque regulada por el virrey y el Cabildo, desvinculada de la política de la metrópoli y con el propósito de desarrollar una cultura porteña y un espacio de sociabilización.

El emplazamiento de un edificio público que modifica el diseño de un centro urbano afecta la vida cotidiana de los sujetos que circulan porque comienza a funcionar una relación de asiduidad entre los habitantes del lugar y ese espacio. En el caso del teatro, se trata de un punto de sociabilización fundamental diferente de aquellos que existían hasta el momento, con reglas, con visitantes y con actividades específicas de ese espacio. Al teatro se va a mirar un acontecimiento artístico, a esperar; pero también se va a mirar a otros espectadores y a ser mirado. En los comienzos del siglo XIX la sociedad se reunía en el teatro.

La construcción de los sucesivos coliseos en Buenos Aires tuvo repercusiones en la población inmediatamente, sobre todo en las esferas religiosas, que se sintieron desbancadas en tanto centros sociales de reunión y consideraron inmorales las prácticas teatrales. La interacción de cada sujeto social con estos edificios tuvo impacto y ese impacto necesariamente determinó un tipo de relación entre la nueva dinámica espacial y cada individuo, aunque más no sea la propia indiferencia. Es interesante preguntarse qué cambio interno genera en una comunidad y en cada sujeto de esa comunidad la regulación y la institucionalización de espacios que antes eran espontáneos, creados en el ritual de la reunión.

Me interesa en este capítulo detenerme en cada uno de los edificios teatrales porteños en tanto espacios de representación. Si bien la construcción de los primeros coliseos nació del interés del Virrey combinado con aquel de un empresario particular, su edificación no se puede comparar arquitectónicamente con aquella de los edificios públicos existentes en ese momento en Buenos Aires. Su construcción fue bastante bastante más precaria, lo que determinó que se incendiase en más de una oportunidad. Está claro que la importancia del arte no era para la sociedad decimonónica la misma que aquella que se le otorgaba al culto religioso o a las entidades políticas. Este nivel de consideración se traslada a cómo se concibe aquello que sucede dentro del mismo edificio.

El espacio de representación del teatro contenía otras representaciones que rompían en muchos casos con la hegemonía ideológica que se pretendía transmitir a la sociedad desde la corona. Dentro del teatro se abría un mundo de representaciones de los espacios transitados y vividos por la comunidad que, aunque merecía poca atención para

los poderosos, brindaba a todos los participantes del convivio una perspectiva amplia respecto de lo que sucedía afuera de esas paredes. Lo simbólico de las representaciones es lo que amalgama y sostiene a una comunidad, es lo que genera una relación de pertenencia con un espacio solo por el hecho de compartirlo con otros que poseen el mismo sentimiento de pertenencia. Es una red, un entramado de relaciones que se sostienen sobre ese espacio.

Si bien para cada sujeto esta relación es diferente y crea un sentido de identidad y de lugarización particular, esto es indisociable del proceso de territorialización que se produce al poner en juego de forma dinámica las relaciones con y en los entornos urbanos comunes y los espacios públicos. Es con la intención de hacer hincapié en estos procesos que me detengo en la descripción y narración de la vida de los primeros teatros porteños.

3.1.2.1. *Los primeros espacios teatrales*

Arturo Berenguer Carisomo, en *Cuando Buenos Aires era colonia* (1960) narra:

Se habla muy vagamente de un teatrillo que instaló, hacia 1747, el correntino Eusebio Maciel; del que puso en funcionamiento el zapatero Pedro de Aguiar en 1757, y de un tercero: *El corral porteño*, con elenco formado por ocho actores, una dama y tres niños, poco antes de 1758. Todo ello muy indeciso y conjetural (Berenguer Carisomo, 1960:144-5).

No se sabe si sucedió en ese teatrillo del que habla Berenguer Carisomo, pero se tiene noticia de una ópera que cantaron, sainetearon y bailaron los indios de las misiones en 1747 (Trenti Rocamora, 1947:7).

Según Trenti Rocamora (1947:55-6), el 28 de enero de 1756, María Tomasa de Arce arrendó a Domingo Sacomano un terreno “para fabricar en él una obra para teatro de óperas y comedias”. Un documento que acredita la venta de un palco lleva a este investigador a proponer que si bien Sacomano fue quien alquiló el terreno, Pedro Aguiar fue quien dirigió el teatro. En ese mismo documento queda claro que la inauguración del edificio sucedió en el año 1757 (Seibel, 2006:36). Gracias a la investigación de Torre Revello, se sabe además que el teatro permanecía en actividad aún en 1759, dado que existe constancia de que el Obispo Marcellano y Agramont se quejaba de lo tarde que terminaban las representaciones. Los documentos hallados por estos investigadores dejan

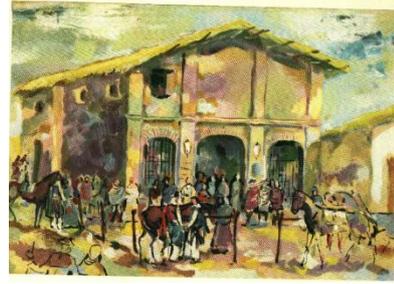
abierta la posibilidad de que este teatro cerrara en junio de 1759 o en octubre de 1761 (Trenti Rocamora, 1947:57).

En cuanto a las representaciones que acontecían en el Corral Porteño, Trenti Rocamora (1947:58) menciona la puesta en escena de óperas, espectáculos de títeres y autómatas y números de cantantes. Hasta 1783 el repertorio era en su totalidad español; sin embargo, las loas y composiciones cortas que precedían a las comedias fueron escritas en América, dato al que Rocamora le resta toda importancia (1947:68). Su compañía estaría compuesta por un grupo de artistas sin trabajo que Maciel encontrara en un arroyo y entre los que se contaban una dama, tres niños y ocho actores.

¿Por qué quienes ponían en escena las obras españolas necesitaban darles un marco incluyendo en la función una loa o una comedia corta? La primera respuesta me lleva a los usos y costumbres, pero si profundizo un poco más en este interrogante, creo que surge en este hecho la necesidad de una cierta mediación o incluso cierta traducción de aquello que se presenta. El público necesita de algún modo ese puente para acceder a la pieza que se representa. En este sentido, no es casual que estos “textos puente” hayan sido escritos por habitantes locales: son ellos quienes pueden brindar a los espectadores algo de su propio lenguaje. Estos textos son los que marcan la clave en la que se leerá el espectáculo que los sucede. Entonces, las representaciones del espacio que aparecerán en cada caso estarán condicionadas por una mirada local, contribuyendo a la conformación de una simbología identitaria.

3.1.2.2. *La Ranchería*

Después de este primer teatro, no se tienen datos de ningún otro hasta el momento en que se inauguró el teatro de la Ranchería, construido en el terreno que llevaba ese nombre y que era el depósito de productos de las Misiones, propiedad de los jesuitas. Sobre el escenario de esta sala se leía “Es la comedia espejo de la vida” (Trenti Rocamora, 1947:82). Con esta leyenda se hace evidente cuál era la misión del teatro dentro de esta sociedad: generar un espejo de lo que pasaba afuera. El espacio de representación aquí carga con una marca que definirá la representación simbólica de todos los espacios que aparezcan referidos en el mundo poético que se pone a vivir en escena. La delimitación de la mirada es aún más definida o si se quiere restringida que en el caso del Corral Porteño.



Gori Muñoz, *Teatro de la Ranchería*

El 19 de agosto de 1783, el Virrey Vértiz le envió al Cabildo una consulta sobre si era o no conveniente instalar un coliseo en Buenos Aires. Sus fondos serían destinados a la Casa de los Niños Expósitos. El Cabildo aceptó la propuesta de Vértiz con algunas salvedades (Trenti Rocamora, 1947:74):

...cuando se verifique el establecimiento, se procure si es posible que en la concurrencia para la diversión se evite la mezcla de los dos sexos, y que cualquiera representación sea de la naturaleza que fuese, no se exponga a el público sin sujetarse primeramente a la censura, porque a la verdad hay algunas que retratan con tan vivos colores los sentimientos del corazón corrompido, que hacen estrago y relajan las costumbres.



Gori Muñoz, *Sala y escenario de La Ranchería*

Cuando el Virrey envía la carta al Cabildo, ya había planeado con Velarde la construcción y la explotación del teatro. Trenti Rocamora (1947:75-84) detalla las condiciones del contrato que firmarían y describe cómo era la estructura de la Ranchería según ese documento. Según este autor, la fecha de inauguración del coliseo es la de 1783, aunque recoge las fechas de 1771 y 1778 (González de Díaz Araujo [1982:10] es un ejemplo de quienes proponen esta última) y explica por qué serían erróneas. En 1771 no habría teatro, pero sí un local de bailes que se llamaba “La Ranchería”. 1778, en cambio, es una fecha demasiado tardía, ya que se conoce que Francisco de Aguirre, en su *Diario* de 1784, menciona la existencia del teatro. Beatriz Seibel (2006:39) también sitúa la inauguración de La Ranchería en 1783 y explica que “su denominación popular, Teatro de la Ranchería, se debe al terreno en que se levanta, conocido como ‘la ranchería de los

jesuitas', porque allí existió un depósito de productos de las misiones". Simbólicamente, la denominación de la casa de comedias como "ranchería" sostiene el significado que se le atribuye desde el poder al teatro: un edificio precario, o por lo menos mucho más precario que otros edificios públicos, al que se lo llama del mismo modo que a un depósito. El significado subyacente de esto es que el arte escénico es digno de ser ubicado en un depósito. Solo el tiempo y el trabajo de los intelectuales locales logrará modificar estas implicancias.

Los documentos estudiados por Torre Revello y luego por Trenti Rocamora (1947:92-93) dejan constancia de que Velarde estuvo a cargo del teatro hasta 1786, año en que permaneció cerrado y el Cabildo le remató la concesión al empresario. Vélez de Guevara asumió la responsabilidad de hacerse cargo de La Ranchería, pero enseguida, en 1787, vendió sus derechos y acciones a Juan Manuel Maciel y José de San Pedro Lorente, quienes fueron protagonistas de un pleito. Es así que el 26 de noviembre de 1789 toma nuevamente Velarde la concesión de la Casa de Comedias, haciendo sociedad con Maciel. Sin embargo, el Virrey Loreto lo despoja de ella por causas que no se nos han dado a conocer hasta la actualidad. Maciel inició un pleito al Virrey por costas y perjuicios "en el que fueron ocupados casi todos los abogados, todos los asesores y los Tribunales del Puerto" (Trenti Rocamora, 1947:94). Finalmente se restituyó la Casa a don Francisco Velarde.

En 1790 Maciel se presenta a la Audiencia a reclamar la administración de la Ranchería, lo que se le concede. Sin embargo, decide continuar trabajando con Velarde hasta que el 23 de diciembre de ese mismo año solicitan al Virrey la subasta pública porque el teatro sólo daba pérdidas (Trenti Rocamora, 1947:95). El Virrey Arredondo no accedió a este pedido y comenzó un período de conflicto entre los asentistas hasta 1792, año en que Pedro José de la Cuadra se presentó como interesado en la explotación de La Ranchería. La concesión fue entregada a De la Cuadra el 12 de junio de 1792, pero a los dos meses, en la noche del 15 de agosto, el edificio se incendió. Un cohete volador lanzado desde la Iglesia de San Juan Bautista y Monasterio de las Monjas Capuchinas, cayó sobre el techo de la Casa de Comedias, que como era de paja se quemó rápidamente. Solo quedaron sus ruinas, que fueron demolidas en los días subsiguientes. Dice Berenguer Carisomo (1960:146): "La maledicencia comentó que el cohete había sido puntualmente dirigido desde la Iglesia de San Juan, pero el eterno pleitear entre las autoridades eclesiásticas y civiles hacía posibles las conjeturas más perversas".

Las funciones de la Ranchería se realizaban los jueves, domingos y feriados, a las siete de la tarde en verano y a las seis en invierno; y se anunciaban, según Seibel (2006:39), con un farol encendido en la Farmacia de Los Angelitos, con cohetes voladores, con pregoneros y hacia 1792 con carteles.

Se ha documentado (Trenti Rocamora, 1947:128-9) que, durante el tiempo en que funcionó La Ranchería, también hubo otras manifestaciones teatrales tales como los volatineros y acróbatas callejeros. Sin embargo, nos centraremos en el recorrido por los edificios teatrales porteños y montevideanos porque es allí donde se desempeñó la labor de Luis Ambrosio Morante. Después de la desaparición del teatro, el ambiente porteño fue muy propicio para los artistas itinerantes, entre los que se destacó el acróbata Joaquín Oláez. También se tiene constancia de la representación de varias piezas teatrales en espacios alternativos, tal como lo documenta Mariano Bosch (en Trenti Rocamora, 1947:130).

3.1.2.3. *El Coliseo Provisional*

En 1803, Ramón Aignase y José Speciali solicitaron a Sobremonte para que se les concediera levantar un Coliseo Provisional y representar en él durante un año para reunir los fondos y la compañía que actuaría en el edificio definitivo, a construirse en ese lapso de tiempo. Ramón Aignase poseía un terreno frente a la Iglesia de la Merced, al lado del famoso café con billar de Raymond (el mismo Ramón Aignase). Aunque los clérigos de la iglesia presentaron su queja, el Coliseo fue instalado allí (Trenti Rocamora, 1947:134).

Sobremonte delegó la dirección de la obra del Coliseo Provisional al Arquitecto Martín Boneo, quien construyó un edificio que el Cabildo consideró propio de un coliseo estable. La obra se dio por finalizada el 18 de abril de 1804 (Trenti Rocamora, 1947:138). En los días subsiguientes se encargó a varios especialistas que revisaran el edificio, lo que concluyó satisfactoriamente. Trenti Rocamora (1947:142-3) reproduce los planos del teatro, hallados en los archivos. El Coliseo Provisional o “Coliseo chico” (Berenguer Carisomo, 1960:146) se inauguró, según Beatriz Seibel (2006:51) el 29 de abril de 1804 o, de acuerdo con Trenti Rocamora, el 1º de mayo de 1804 y estuvo en actividad hasta las invasiones inglesas, cuando los empresarios suspendieron las funciones para no distraer al público de las obligaciones militares. No hubo representaciones hasta después de la Revolución de Mayo (Trenti Rocamora, 1947:147-8).

Apenas inaugurado el teatro, la Real Audiencia designó a los censores Cayetano Rojas y Domingo Belgrano y nombró un “Juez de teatro” para que se ocupase de hacer cumplir las normas del establecimiento, que Sobremonte confeccionó en base a las que Vértiz propuso para La Ranchería. Luego, el 6 de agosto, el Virrey formó un “Tribunal de Teatro” (Trenti Rocamora, 1947:150).

Desde junio de 1804 hasta 1810 el teatro estuvo a cargo de Speciali (ya separado de su socio Aignase), Juan Bautista Zelaya y Juan Bautista Segismundo. Trenti Rocamora (1947:171-2) reproduce las listas de reparto del Coliseo Provisional. En ellas encontramos que en 1803, Morante figura como “primer consueta” y en 1804 como “primer apunte” de la lista de “Galanes”.

El 11 de noviembre de 1810 se reabre el Coliseo Provisional con una compañía de ópera italiana encabezada por el tenor Pedro Angelelli y la soprano Carolina Griffoni, que habrían sido acompañados por artistas locales, entre los que se encontraban Luis Ambrosio Morante y su esposa, Josefa Martínez (Seibel, 2006:56). Angelelli llegó a Buenos Aires después de haber actuado en la Scala de Milán en 1796, en el teatro San Benito de Venecia, en el teatro principal de Barcelona, en Madrid y en el teatro San Carlos de Lisboa en 1809. Esta primera función de canto lírico en italiano que realizó en el Coliseo Provisional despertó gran interés en el público porteño, lo que lo convirtió en una figura requerida en los salones y lo llevó a actuar dos veces más en el teatro ese mismo año. Después de esto, el barítono se convirtió en maestro de música durante el tiempo que estuvo en Buenos Aires, hasta junio de 1811.

Tres años después de la reapertura del Coliseo, en 1813 la Asamblea Constituyente designa como director a Ambrosio Mitre y éste asciende a Morante a la dirección artística, lo que hace que hasta 1819 la producción del Coliseo sea altamente prolífica (Seibel, 2006:58-64). A fines de 1819 los actores del Coliseo deben convertirse en empresa y alquilar la sala del teatro, clausurado por problemas financieros; por eso, continúan trabajando como cooperativa durante dos años (Seibel, 2006:64).

Estos datos dan la pauta del comienzo de una economía en la que la actividad artística no estaba contemplada, por lo menos para las clases dirigentes de nuestro incipiente país. Pocos años antes el virrey todavía regulaba y financiaba los acuerdos económicos del teatro, con el fin de que su explotación pudiera garantizar a la sociedad los espectáculos a los que estaba acostumbrada. Sin embargo, a pesar de que son años de mucha actividad teatral, no es una información menor que los artistas deban independizarse económicamente luego de que la dirección quedara a cargo de un militar

que pertenecía a la Logia Lautaro y a la Sociedad Patriótica y que, además, sería contador de una fábrica de armas. ¿Dónde radica el interés de semejante personaje? ¿Por qué estaría a cargo del teatro? Queda claro que Morante es quien hace funcionar la institución en lo que al arte respecta, aunque muestra en su dramaturgia de forma clara que no ha perdido de vista su intención política.



Imagen tomada ee la web del Ministerio de Cultura de la Nación, sin datos de autor ni fecha.

A diferencia de Seibel, Berenguer Carisomo sostiene que, en primer lugar, el teatro de La Ranchería no le aportó nada a la cultura rioplatense porque allí solo se presentó repertorio español o algunas traducciones del italiano. En segundo lugar, el Coliseo Provisional, si bien contó con producciones teatrales locales, no constituyó, según este estudioso, un gran aporte a nuestra cultura:

¿Y el teatro?, el teatro cometió el error más grave que pudiera cometer: ponerse al servicio de la 'idea' revolucionaria; épicamente no importaría; es su función: gestar; pero la poesía dramática parece si se le resta su díscola función demoledora: es género de intriga y sutileza: es carne, no bronce; es la vida como es, no la vida como debe ser: deshumanizado, el teatro es aburrido y hueco; sin pasiones -y la pasión dramática no puede caer en fanatismo- el drama deja inmediatamente de serlo (Berenguer Carisomo, 1947:157).

3.1.2.4. *El Teatro Sol*

Cuando cerró el Coliseo Provisional con motivo de las invasiones inglesas, Buenos Aires no tuvo teatro hasta 1808, año en el que José Cortés (alias El Romano), volatinero y maquinista, solicitó el permiso para la construcción de un teatro. Lo construyó y tuvo dificultades para que le aprobaran la obra y la inauguración, hasta que finalmente el 4 de abril de 1808 fue abierto el Teatro Sol (Trenti Rocamora, 1947:195-7 y Pillado, 1943:293). Este teatro sin techo, construido con cañas, cueros y maderas blanqueados con cal y en el que se representaban shows de títeres, pantomimas y espectáculos de linterna mágica fue clausurado por indecencia pública a solo un mes de su apertura.

3.1.2.5. *El Coliseo Definitivo*

Tras largos pleitos concernientes al terreno en el que se emplazaría, conocido como “hueco de las ánimas” porque de allí salía una galería que comunicaba con el antiguo fuerte, la construcción del Coliseo Definitivo empezó en 1805, pero nunca se terminó. Lo que estaba en pie se incendió “décadas después de la Revolución de Mayo” (Trenti Rocamora, 1947:209 y Seibel, 2006:51).

3.1.2.6. *El Coliseo de Montevideo*

En 1793, Manuel Cipriano de Melo y Mencía fundó el primer teatro de Montevideo que, al igual que el de Buenos Aires, dejó de funcionar durante las invasiones inglesas (Trenti Rocamora, 1947:229-232 y Rodríguez, en Reverte Bernal y Reyes Peña, 1998:64).



Dibujo de Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1789-1865)

3.2. *Sobre Luis Ambrosio Morante*

Teodoro Klein, en *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia* (Buenos Aires, AAA, 1984), titula su apartado número cinco “Morante. El revolucionario” y afirma que fue gracias a este actor que el teatro se convirtió en animador de la revolución. Morante comanda la primera cooperativa teatral que toma a su cargo la explotación de un coliseo. Según Klein, Luis Ambrosio Morante habría nacido en Buenos Aires en 1780, hijo ilegítimo de Domingo Ignacio Morante, mestizo, y Juana María de Rosario Molina, parda nacida en esclavitud. Luis Carlos Edelman, en su texto “Mulato, bajo, gordo y feo” (www.elarcaimpresa.com.ar) afirma que no hay claridad respecto del lugar y el año del nacimiento de Morante, mientras que José Zapiola (1974:144) ubica esos datos en Montevideo en 1722. Otros autores lo definen “peruano y liberal”, nacido en 1775. Frente a las discrepancias en la fecha de nacimiento de Morante, estoy en condiciones de afirmar que, tal como lo dijera Klein, Morante nació en 1780. Durante el transcurso de mi investigación, encontré la partida de bautismo que expresa con claridad que Morante nació en Buenos Aires el 7 de diciembre de 1780.

Profesionalmente Morante se inició como apuntador o consueta para la temporada de 1799 (noticia proporcionada por Rufino Larraud, AGN Uruguay) en el coliseo de Manuel Cipriano de Melo en Montevideo, donde se había mudado su familia en 1793. En esta época, los apuntadores que se daban cierta maña con las letras arreglaban y adaptaban los textos según las necesidades del elenco. Gracias a sus progresos, Morante fue llamado por Speciali, del Coliseo de Buenos Aires, para trabajar como apuntador, cantante y archivista, triplicando el sueldo que ganaba en Montevideo. El primer documento donde se registra esto es de 1804 (Seibel, 2006). José Luis Trenti Rocamora (1946:171) cuenta que “[a] fines de mayo de 1803 ya se había formado la compañía cómica del Coliseo Provisional” en la que Morante era primer consueta y archivista. Esta sería la misma compañía que debutara el 1º de mayo de 1804 cuando se inauguró el teatro.

En 1805 ya habría dirigido *El emperador Alberto* de Antonio de Valladares y Sotomayor (Mogliani, en Pelletieri, 2005) y habría sido primer actor alterno. Su trayectoria de más de tres décadas lo destacó también como dramaturgo y además traductor de *Hamlet* y *Otelo* de Shakespeare, entre otras piezas. En la defensa de la ciudad frente a las invasiones inglesas, Morante y otros actores, violinistas y músicos lucharon en los cuerpos de Pardos y Morenos. Blas Parera, el creador de la música de nuestro Himno Nacional, por su lado, en el Tercio de Catalanes. Morante fue además un ferviente revolucionario de la causa de Mayo y puso el teatro al servicio de las ideas que defendían

los intelectuales. En *La semana de mayo de 1810* de Vicente López (comp.) y Larran de Vere (glosas) (1960:40-48), se reproduce una carta de Buena Ventura Arzac a Mariano Orma en la que se narran los sucesos ocurridos en el Coliseo de Buenos Aires el domingo 20 de mayo de 1810: Morante, contra las órdenes recibidas, decide representar *Roma Salvada*, encarnando el personaje de Cicerón. El cuerpo de patricios copó la sala para dar por terminada la función, pero los actores no sólo siguieron en escena, sino que luego de terminada la tragedia, salieron del teatro llevando a Cicerón (Morante) en andas y festejando los revolucionarios parlamentos que acababan de sucederse.

En 1813 el Coliseo ya tiene diecinueve intérpretes, once actores y ocho actrices; a fines de ese año, Ambrosio Mitre, designado director del teatro, promueve a Morante a la dirección artística. En 1816, año de la independencia, se estrena *El hijo del Sud* y en 1818 se estrenan varias obras, entre ellas *La ánima en pena*, cuyo autor, que firma “Laureano Mortisombis” sería un anagrama de Morante (Seibel, 2006).

El 30 de julio de 1821, al día siguiente de las honras fúnebres celebradas en honor a Belgrano, fallecido un año antes, se estrena en el Coliseo *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, “drama histórico” o “pieza militar” en dos actos, en verso, en el beneficio de Ana Rodríguez Campomanes que lo dedica “al ilustre porteño”. Se repone en 1833. El autor podría ser, una vez más, Morante, que hace el rol protagónico del General y designa el actor para cada personaje en el manuscrito original. Paul Groussac es el primero que le atribuye la obra. Para el 25 de mayo de 1821 se estrena *Tupac Amaru*, en cinco actos y en verso, firmado L.A.M. y protagonizado por Morante. Las crónicas de la época se lo atribuyen y, como pasaba con *El hipócrita*, lo aseguran partiendo de la predominancia de elementos dramáticos de la pieza. En 1825 y 1826 sube a escena en Buenos Aires con Trinidad Guevara y en 1827 vuelve a partir a Chile y en el camino hace una breve temporada en el Teatro del Cuartel de los Olivos de Ruiz Huidobro en Mendoza (Seibel, 2006).

José Zapiola dedica un capítulo de *Recuerdos de treinta años (1810-1840)* exclusivamente a Morante (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1974). José Zapiola (1802-1885) fue un gran músico y maestro de músicos de la época, dedicado en un primer período a las bandas militares y luego, después de un desplante de su padre (no aceptó que su hijo “malgastara” la vida en la música), se involucró en el ambiente del teatro porteño. De esta manera, Zapiola conoció a Morante.

Arturo Berenguer Carisomo en *Las ideas estéticas en el Teatro Argentino* (Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947) sostiene:

De los hombres del teatro revolucionario, es Morante, con toda seguridad, la figura más dúctil y de valores más acusados; se entiende que no enjuiciamos su obra con un criterio cerradamente literario; en este sentido, Morante es tan mediocre como todos los contemporáneos, pero, en el “oficio” teatral, era el único que poseía eso que hoy llamamos “dominio de la tabla” (1947:171-2).

Berenguer Carisomo, además, dedica un apartado a la justificación de la autoría de *Tupac Amaru* y, en un capítulo dedicado al neoclasicismo, realiza una crítica despiadada de *El hijo del Sud*. Esta publicación de Carisomo, al igual que aquella citada más arriba de Trenti Rocamora, nos deja a la mano un exhaustivo índice de fuentes y un índice de nombres de quienes se vincularon con la actividad teatral del siglo XIX y con Morante en particular.

José A. Wilde, en su libro *Buenos Aires desde 70 años atrás* (Buenos Aires, Eudeba, 1960) expone una lista de actores y personalidades del teatro entre las que se encuentra Morante en una breve descripción de su persona y de su poética.

En la década de 1960, publica su trabajo en la Revista de Estudios de Teatro una investigadora que evidentemente pudo conocer la obra de Morante en su versión original manuscrita. Se trata de Rosanna Cavazana, cuyos trabajos son “Dramaturgia en la época de Mayo” (1960) y “Defensa y triunfo del Tucumán” (1966). Además, menciona un trabajo más escrito acerca de *Idamia o la reunión inesperada*, pero no he podido dar con él todavía.

Partiendo de la suposición de que Morante era peruano, Guillermo Ugarte Chamorro lo incluye en su volumen *El teatro en la independencia (piezas teatrales)* de la Colección Documental de la Independencia del Perú, publicado en Lima en 1975. Chamorro toma todas las obras conocidas hasta entonces y detalla lo que se ha estudiado sobre cada una, brindando una información completa sobre la bibliografía disponible.

Un artículo de Oscar Urquiza Almandoz (en *Latin American Theatre Review*, Spring 1977, pp. 11-28) da noticia, en el marco de un recorrido general por el teatro del período 1810-1820 en Buenos Aires, del argumento de *El 25 de mayo*, pieza compuesta por Morante y estrenada el 25 de mayo de 1812, cuyo manuscrito está perdido. El argumento que cita Urquiza Almandoz es parte de una carta que João Rademaker envía a Lord Stragford en junio del mismo año.

Graciela González de Díaz Araujo, en *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1982) dedica un apartado a Morante en el que consigna las piezas de su autoría y aquellas en las que participó como

actor y destaca que “Transformó la escena en un instrumento de amor a la libertad y concilió su vocación de actor con la de ardiente revolucionario” (1982:39).

Existe, también, una antología del Centro Editor de América Latina (Buenos Aires, 1979) con selección y prólogo de Luis Ordaz en la que Morante es apenas mencionado y en la que no se incluye ninguna de sus piezas, a pesar de que en el Prólogo se da noticia del estreno de *El 25 de Mayo* y se asegura que Morante “lo es todo en el teatro de ese tiempo” (1979:III).

En 1961, Tito Livio Foppa publicó un *Diccionario teatral del Río de la Plata* (Buenos Aires, Argentores/ Ediciones del Carro de Tespis, 1961, pp.461-463) en el que incluye una entrada sobre Morante que lo nombra en primer lugar como traductor y luego como el posible primer autor argentino de teatro. Esta entrada indica el nacimiento de Morante en 1775, dato erróneo, tal como podemos chequear en la recientemente descubierta acta de bautismo del actor.

Klaus Gallo, en su artículo “Un escenario para la ‘feliz experiencia’. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827” (en *Resonancias Románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, compilado por Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers [Buenos Aires, Eudeba, 2005]), da un panorama de cómo funcionaba el convivio teatral en la segunda década del XIX en Buenos Aires y nombra a Morante como ejemplo de aquellos actores polémicos que se animaban a romper con las reglas de decencia impuestas hasta el momento para la escena.

Paula Castro y Margarita Grossman dan noticia de la obra de Morante conservada en el Tesoro de la Biblioteca Nacional en una presentación de noviembre de 2008 para el VII Encuentro Internacional y III Nacional de Catalogadores “Estándares y procedimientos para la organización”. Este trabajo, además, da cuenta detalladamente del estado de conservación de cada uno de los manuscritos existentes en ese archivo.

Raúl H. Castagnino, en un artículo publicado en *La Gaceta de los Independientes* en 1955 (Año I- N°1) y titulado “Luis Ambrosio Morante. Histrión y agitador” construye un perfil del dramaturgo y actor y brinda los números de inventario de algunos de los manuscritos que pudimos hallar en el Archivo General de la Nación. Castagnino recorre además el período de producción de Morante en *Literatura dramática argentina (1717-1949)* (Buenos Aires, Instituto de Historia del Teatro Americano, 1968) donde escribe tres capítulos fundamentales: “Dramática colonial (1717-1810)”, “Expresiones dramáticas de la revolución (1810-1820)” y “Teatro de la anarquía (1820-1829)”.

Ángela Blanco Amores de Pagella tiene dos publicaciones en las que trata el teatro decimonónico. En su artículo “El tema de la Independencia en nuestras primeras manifestaciones teatrales” (en *Revista Universidad*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, n°67, enero-junio de 1996, pp. 9-42) y en *Iniciadores del teatro argentino* (Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1972), sitúa el período inicial de nuestro teatro entre 1717, fecha en que se escribió la primera Loa en territorio argentino, y 1884, fecha de estreno del *Juan Moreira* de los Podestá. Se ocupa especialmente de *El hijo del Sud* de Morante como una de las obras centrales del período independentista. Blanco Amores de Pagella se detiene en la discusión acerca de la autoría del *Siripo*, atribuido a Manuel de Labardén, y avanza luego en el estudio de los rasgos comunes que se observan en la dramaturgia de comienzos del XIX:

El análisis de los títulos de estas producciones –por ejemplo, *Arauco libre*, *La libertad civil*, *El nuevo Caupolicán*, *El hijo del Sud*- lleva en muchos casos a descubrir palabras claves como “libertad”, “nuevo”, “Sud”. Son palabras plenas de significación que aluden al sentimiento que dio origen a la manifestación teatral. La estructura es, generalmente, débil; la forma, elemental; los personajes, a veces, solo abstracciones. Pero por encima de ello, la idea madre, la idea generadora, que es el fervor patriótico unido [...] a un claro valor democrático, luce límpida y grave más allá de posibles logros estéticos. Sobre esto habrá que dirigir la atención, y dejar señalado, al mismo tiempo que se hace el estudio de las piezas en lo que se refiere a su estructura y a sus elementos, la importancia de esa otra cosa inalterable que es el sentimiento de patria liberada, de patria independiente. (1972:45-46)

Luis Pradenas, en *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XIX* (Santiago, LOM Ediciones, 2006), menciona la estadía de Morante en Chile en torno a 1822 y describe el argumento de *El hijo del Sud*, que dio lugar a que Manuel Magallanes escribiera luego *La hija del Sud o La Independencia de Chile* para el Teatro Principal de Santiago.

Alfred Coaster (“Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement”, en *Hispanic Review*, Vol. 6, N° 1 [January, 1938], pp. 10-20) trabaja sobre las traducciones de Metastasio (1698-1782), libretista de ópera italiano, afirma que Morante fue un asiduo traductor de estas piezas, lo que lo emparentaría directamente con la producción operística del siglo XIX en Buenos Aires.

Mercedes Giuffré estudia “El teatro de la Independencia” (en *Signos Universitarios 1816-2016. Doscientos años de Independencia*, N°53, 2017) para poner en eje los roles pedagógico y performativo del teatro independentista, así como también su gran aporte a la hora de llevar a la escena a todos los sectores de la sociedad.

Por último, es indispensable tener en cuenta a dos jóvenes investigadores de la actualidad cuyos trabajos versan acerca del teatro decimonónico e independentista sudamericano y acerca de Morante. Se trata, por un lado, de Fabián Escalona San Martín, investigador de la Universidad de Nueva York, cuyo proyecto de tesis doctoral toma como eje los viajes e itinerancias de los actores en Sudamérica durante el siglo XIX. Por otro lado, Martin Bowen, investigador de la Universidad de Nueva York en Abu Dhabi, se encuentra en el proceso de escritura de una biografía completa de Luis Ambrosio Morante. Si bien no he podido tomar contacto con él aún, tengo noticia del recorrido de su trabajo en este momento.

Capítulo 4: Macropoética y micropoéticas.

4.1. Concepción de teatro y base epistemológica.

En el Estado de la Cuestión más arriba desarrollado, brindé un retrato general de quién fue Luis Ambrosio Morante. Sin embargo, creo que es necesario profundizar sobre su macropoética, entendiendo por tal el conjunto total de su obra y todo lo que ella implica. Intentaré aquí inferir la concepción de teatro de la obra del dramaturgo para poder abordarla desde una base epistemológica acorde a cada ente poético.

Como señalé en el Estado de la Cuestión, Morante militó en favor de la causa de Mayo y su vida política definió su dramaturgia: las obras de su autoría versan sobre cuestiones de soberanía y autonomía americanas y aquellas que son adaptaciones o traducciones muestran cambios que acercan la acción dramática al universo decimonónico rioplatense.

Por esta razón, creo que la Geografía Cultural y en particular el desarrollo de los conceptos vinculados al cuestionamiento del espacio, el lugar y el territorio se adecúan al estudio de esta dramaturgia. El estudio de la obra de Morante no tiene sentido si no se vincula con la coyuntura porque el objetivo de poner en escena estas piezas fue, antes que nada, modificar el mundo en el que vivía y hacerlo más justo y mejor.

4.2. Lugarización y territorialización a partir de la construcción de alteridades y marginalidades.

Cuando Cristóbal Colón llegó a América, el europeo, ese hombre único, habitante del centro del universo, tuvo que aceptar la existencia de otros hombres diferentes. Saberse uno más entre muchos, descubrir otras culturas de las que desconocía costumbres, lenguas y valores, generó en el hombre medieval una “revolución” que lo llevó a reflexionar e indagar acerca de la condición humana. Los hombres americanos habitaban otros paisajes, hablaban otras lenguas, creían en otros dioses. La existencia ya no era explicable solamente desde el punto de vista cristiano.

En la misma época, algunos traductores y filólogos que llegaban a Italia, dieron a conocer textos antiguos hasta entonces ignorados. El bagaje de cultura occidental conocido hasta el momento comenzó a ampliarse y a incorporar nuevos sentidos. Es así que todo empezó a tratarse, de alguna manera, de conocer un mundo nuevo, pero desde la mirada, ahora renovada, de los antiguos. La filología y la apertura de Europa hacia los océanos modificaron necesariamente la percepción del mundo del sujeto renacentista.

La Antigüedad volvía como un nuevo entusiasmo pero también como un tembladeral, traía consigo la energía y la juventud de una ninfa, la sensación de una vida que renace, pero esa mujer joven, a la manera de una bacante, trasladaba en el mismo momento una inquietud, un desasosiego, un frenesí, que herían de muerte las convicciones y las certezas seculares del orden cristiano sobre la naturaleza y la sociedad (Burucúa y Ciordia, 2004, p. 19).

Ahora bien, con este puntapié, teniendo hasta aquí un brevísimo panorama general y sabiendo que las grandes “revoluciones” del Renacimiento se originaron en Italia, es necesario indagar en la cultura española. Algunos teóricos, desde una perspectiva que acompaña la idea de “proceso” frente a la de “revolución (de los tiempos)”, han sostenido que no hubo Renacimiento en España, aunque otros como Lida de Malkiel (en Bravo García, 1997:218) plantean que, si bien no hubo en la península un proceso semejante al italiano, en cambio sí es necesario observar cómo los valores y la cultura fueron modificándose como consecuencia de los procesos de modernización.

Entre estos procesos y en primer plano, aparecen las conquistas, la apertura de España hacia los mares. Esto implicaba no sólo una voluntad política de expansión sino también una estrategia militar que conllevaba riesgos. Muchos españoles murieron enfermos, de hambre o en batallas, lo que hacía que pocos se trasladasen voluntariamente al nuevo continente (El Jaber, 2011, p. 33). Sin embargo, no sería seguramente desdeñable en aquella época ser parte de una corte virreinal y seguramente quienes vinieron a América a ocupar las vacantes de las cortes satélites como México o Lima vislumbraban en ese desarraigo la única posibilidad de un ascenso social. En el mismo sentido, para los religiosos, el nuevo continente ofrecía un campo fértil para sembrar los valores cristianos y un atractivo desafío para los jóvenes sacerdotes. En definitiva, además de novedad e inquietud, América ofrecía a los europeos la posibilidad de nuevas posiciones de poder.

Me interesa revisar el impacto que la conquista generó en el europeo renacentista porque es en ese momento cuando se origina la posibilidad de ver como “otros” a un nuevo grupo de seres humanos. Hasta entonces, el español se diferenciaba del moro y del judío, por un lado, y de las mujeres y los niños, por el otro. Comienza a surgir entonces la necesidad de definirse frente a los americanos, que se encontraban en un cierto “estado previo” o momento “salvaje” de la existencia. Frente a esta situación surgieron dos posturas: la que condenaba la antropofagia y la vida natural y aquella que veía el idilio, el paraíso del que la raza humana aún no había sido expulsada.

De una u otra manera y, siendo o no condenatoria la apreciación del amerindio, los españoles asimilaron a ese nuevo “otro” a los “otros” ya conocidos, respecto de quienes se ubicaban en una posición de poder. Explica Rolena Adorno (1988:61 y 63):

Ahora, en la jerarquía humana aristotélica, la mujer y el niño eran criaturas defectuosas (Pagden 44). Para Vitoria, el amerindio era psicológicamente un niño: adulto en lo físico pero mental y psicológicamente un niño. Es decir, se veía al natural americano no como un ser definitivamente inferior sino, al contrario, como poseedor de todas las facultades racionales que existían en potencia sin estar plenamente desarrolladas (ibid. 104-105). Si se aceptaba el argumento de que el amerindio fuera psicológicamente un niño, se concluía que era socialmente inferior y necesitaba la dirección de otros (ibid.). Así lo que faltaba era la instrucción y la educación para que se realizaran sus potencialidades racionales. Teóricamente, este concepto cambiaba el modelo de las relaciones entre el europeo y el autóctono americano de "dueño/esclavo" en "tutor/alumno" (ibid. 107). (...) La búsqueda de semejanzas y la elaboración de comparaciones, por un lado, entre el amerindio y el hebreo, y por otro, el amerindio y el moro o el morisco, revelan los procesos de fijar la alteridad apoyándose en la semejanza.

El significado de esto es evidente: el sujeto se reconoce a sí mismo reconociendo al otro. La exigencia de definir el carácter del otro es el auto-reconocimiento por el sujeto de la necesidad de fijar sus propios límites. En otras palabras:

En ese enfrentamiento implacable e imprevisible de dos humanidades, de dos sistemas culturales con su propia historicidad, se inscribe el “descubrimiento que el yo hace del otro”, pero de un otro ajeno, lejano y tan distinto, que justificó la intolerancia (Todorov, 1987:13). La alteridad tiene un fuerte anclaje en “la experiencia de lo extraño”, en el contacto con gente desconocida, portadora de otros atributos culturales; siempre está referida a otro y atravesada por el etnocentrismo (Krotz, 1967: 19) [Aguirre, 2021].

La transculturación, en términos de Fernando Ortiz, generó una transposición cultural en la que forzosamente también tuvieron que adaptarse las viejas instituciones a las nuevas realidades y a los nuevos paisajes. Lorandi (2016) sostiene:

Los propios europeos tuvieron que adaptar su “mismidad” ante los desafíos que la aventura les imponía y, en definitiva, también se transformaron en “otros” desde la perspectiva de aquellos que quedaron allende el Atlántico. Fue necesario construir la totalidad del sistema a partir de la particularización y articulación interna de sus propias instituciones, y de las instituciones con las que se pusieron en contacto. La presencia de los “otros” provocó cambios en ese “nosotros”; y esa “mismidad” mutó de ser europeo en Europa a la de ser un europeo en América, en tierras ajenas pero no vacías –no despobladas–. Esto ocurrió no solo porque había “otros”, sino porque al aflojarse los lazos de unión con sus raíces culturales los europeos pudieron dedicarse a elaborar una cultura nueva, mestiza o readaptada a situaciones y coyunturas diferentes de las que habían vivido hasta el momento. No solo para explotar a los más débiles, sino para desatar sus anhelos de poder con respecto a sus propios compatriotas de origen.

De esta manera, para cuando la Revolución Francesa estalla en 1789, Iberoamérica se había transformado en un mundo híbrido, complejo, conflictivo en muchas zonas, pero afinado. Los jóvenes que entraban a la adultez y se acercaban a los puestos de poder ya eran en su mayoría americanos y lo que para ellos quedaba de España era, en muchos casos, imposiciones y opresión.

Ahora bien, criados en una tierra gobernada por europeos, el conocimiento que los privilegiados hombres de letras alcanzaban era un conocimiento también europeo. Si España significaba atarse a las viejas formas, los intelectuales rioplatenses se aferraban entonces a Francia. Napoleón Bonaparte era ante sus ojos un valiente que supo reivindicar los derechos del pueblo, mientras que la monarquía y la ostentación de lujos y riquezas que rodeaban a las cortes, solo dejaban entrever desigualdades.

En este contexto, el problema estaba en que para crear nuevas instituciones diferentes de las españolas, había que adaptar una vez más la relación con “los otros”. Para finales del siglo XVIII la convivencia entre nativos y europeos era si no cordial, por lo menos habitual. Sin embargo, para poder plantear las doctrinas de gobierno que se imponían de la mano de la Ilustración, era prácticamente imposible considerar al amerindio dentro de ese plan: no había en ellos ciencia, ni conocimiento, ni “civilización”.

Es así que en el discurso letrado resurgió la figura del “buen salvaje” de la mano de Rousseau, que se apoyaba en Montaigne y en aquellos renacentistas que ya se habían asombrado frente a los indígenas. Si podían sostener que ese mundo natural era mejor e idílico, no tenían que preocuparse por incluir a esos otros en sus instituciones y seguían definiéndose a través de esa diferencia. Por otro lado, necesitaban las tierras que estos otros ocupaban, por lo que se produjo la operación de nombrar como “desierto” todo aquel territorio habitado por los nativos.

El pensador francés le da una vuelta de tuerca a la utopía renacentista acerca del hombre natural. En primer lugar, en el prefacio de su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres] de 1754, plantea que el objetivo de la reflexión que desarrollará es el discernimiento para elegir un buen gobierno. Este comienzo enmarca su pensamiento en la certeza de que el mejor estado del ciudadano es aquel en el que se encuentra cuando su gobierno lo representa y le da un marco legal para moverse en el mundo. El hombre debe vivir en una república donde se cultive el amor a la patria y donde los ciudadanos sean libres e independientes.

¿Por qué entonces la valoración del “buen salvaje”? Porque según Rousseau, el progreso y la industrialización nos han quitado la fuerza física que el salvaje poseía. Existen dos desigualdades fundamentales entre los hombres: la natural o física (que radica en la edad, en el estado de salud y en la fuerza física) y la moral o política (que depende de una convención y está autorizada por el consentimiento de los hombres). Esta desigualdad moral o política aumentó conforme se crearon las instituciones. El hombre, dice Rousseau, se fue deformando como la estatua de Glauco al punto de no ser reconocible. La civilización fue la creadora de la propiedad privada y, por ende, de los males que con ella vinieron. Dado que no es posible volver hacia atrás en el tiempo, es loable que el hombre desee haberse detenido en un pasado mejor, pero no se puede hacer más que constituir un buen gobierno que garantice a los ciudadanos el fomento del amor a la patria y la libertad.

Idamia o la reunión inesperada y *Tupac-Amaru* se encuentran dentro de lo que podríamos denominar “teatro indigenista”. Carmen Alemany Bay afirma que “la literatura referida al indio americano nació casi al mismo tiempo que la conquista del nuevo mundo” (2013:86) porque algunos españoles y luego algunos mestizos se han dedicado a denunciar el maltrato que los nativos americanos vivieron con la llegada del español. Sin embargo, el imaginario utópico respecto del “buen salvaje” americano se instaló desde el Renacimiento y caló hondo en toda la cultura occidental. En este sentido, los propios europeos exploraron el tema del salvaje en su teatro y esa exploración llegó al Río de la Plata.

Susana Bautista Cruz afirma:

...la idea del indio fue sobre todo una invención de los europeos, es decir, una nominación genérica para los habitantes que antes y siempre habían vivido en este continente. El concepto “indio” no provenía del sujeto mismo a quien se aplicaba, sino de la sociedad que lo conquistaba. El indio del continente americano ingresó en la nueva invención europea del mundo con un nombre que no le pertenecía y como un ser negado en su especificidad social y humana. Para el europeo, el indio era “el otro”, el que resentía el embate de la conquista de la acción colonial (2019:228).

Y continúa más adelante:

Así, durante el siglo XIX, aun sin ser primordial, el indígena aparecería en cuentos, novelas, y crónicas de la época, aunque enmarcado dentro de concepciones de influencia occidental que tendían a caracterizarlo de manera distorsionada y casi caricaturesca, en el marco de una supuesta inferioridad (2019:233).

Es interesante observar cómo evoluciona el indio en la obra de Morante. Si bien nunca deja de ser “el otro”, los indios de *Idamia o la reunión inesperada* no muestran más

cualidades que el mero exotismo, mientras que la construcción de los personajes de *Tupac-Amaru* es más compleja: Tupac, Condor-Canqui y Micaela poseen psicologías complejas, que los vuelven actantes fundamentales del conflicto dramático. En esta obra, el indio ya se muestra capaz de gestionar un levantamiento político, de crear largos discursos para arengar a su gente e incluso de perdonar y comprender a su propio torturador.

María Teresa Gramuglio, en su artículo “El buen salvaje no existe. Para una relectura comparativa de dos textos románticos” (en *Zama* N°4, 2012, pp.157-162), sostiene que hubo dos momentos fundamentales en la historia en los que se resignificó el “mito del buen salvaje”: en primer lugar, la conquista de América, que implicó que, para el pensamiento occidental, el otro pasara a ser el indígena americano y ya no solamente el negro o el moro. En segundo lugar, el pasaje del Iluminismo al Romanticismo, a cargo de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau, dice Gramuglio,

...realizó una de las contribuciones más perdurables y a la vez más complejas a la configuración del mito en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, el llamado Segundo discurso (1754). Paradójicamente, esa contribución reposa sobre un malentendido que la crítica ha sabido despejar. Lejos de postular la existencia real de un estado de naturaleza en el comienzo de los tiempos históricos, Rousseau señala en varios pasajes el carácter hipotético, esto es, ficticio, de su reconstrucción imaginaria de un estadio pre-histórico, en el sentido más literal del término, en el cual habría reinado una perfecta igualdad entre hombres instalados en plena inmediatez con la naturaleza, sin mediaciones de ningún tipo, fueran las del lenguaje, del trabajo o de la propiedad. En sus palabras: “... un estado que ya no existe, que quizá no haya existido, que probablemente no existirá jamás...” (2012:158)

Si Morante y sus contemporáneos leyeron a Rousseau del mismo modo que Gramuglio plantea que lo hizo la crítica, entonces la presencia del “buen salvaje” constituiría una evocación al espíritu americano y tendría la función de construir una filiación directa con el territorio, pero no así una reivindicación de la figura del indio, que a los ojos de los letrados formados en la Ilustración seguían siendo salvajes porque justamente, lo bueno del estado natural ya no existe más. Probablemente, el carácter utópico de esta reconstrucción ficticia contribuiría a la idea de desierto, una zona tan virgen que se muestra disponible para crear algo nuevo.

En definitiva, en *Idamia o la reunión inesperada*, Morante elige traducir un texto que trae la problemática indigenista a escena con el fin de darle una vuelta de tuerca al pensamiento europeo acerca de esto. En *Tupac-Amaru*, en cambio, reivindica la

posibilidad de empoderamiento de los nativos, asociada con la voluntad ilustrada de hacer del territorio español un espacio propio.

4.2.1. *Idamia o la reunión inesperada*

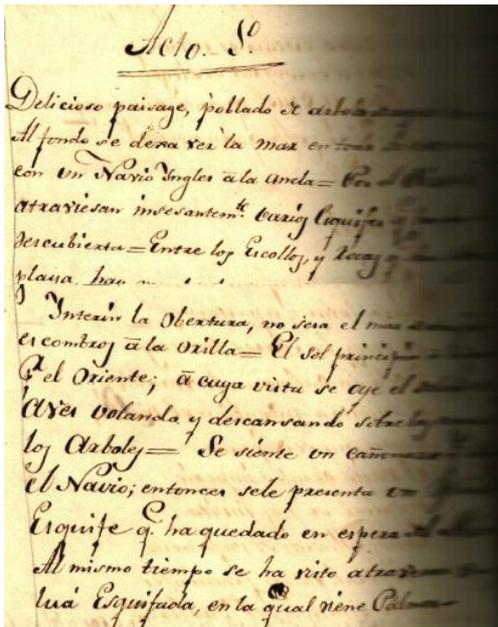
Si bien esta obra es una traducción y adaptación, creo significativo detenerme en ella porque cuestiona y pone en juego no solamente las concepciones del espacio del siglo XIX porteño sino también los procesos de transculturación que afectaron al territorio americano desde la conquista hasta la independencia e incluso hasta la actualidad.

4.2.1.1. *El manuscrito*

El original de *Idamia o la reunión inesperada* se encuentra encuadernado junto a otras trece piezas manuscritas en el primero de dos volúmenes titulados *Teatro americano* de la División Tesoro Libros de la Biblioteca Nacional, inventariado con el número 3521, pero en varias de sus hojas figura un sello en tinta roja que dice “Biblioteca Nacional 019484 Inventario”. Consta de 78 hojas de papel de 21 cm. de alto, que se observan en buen estado. El papel luce amarillento con manchas de color ocre y en la portada de cada uno de los actos de la pieza figura un sello borroso en tinta negra con la inscripción “Coliseo de Buenos Ayres”.

Tuve noticia por primera vez de este manuscrito a través de un trabajo presentado por Paula Castro y Margarita Grossman en el *VII Encuentro Internacional y III Nacional de Catalogadores “Estándares y procedimientos para la organización de la información”* realizado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 2011.

El espacio textual se muestra ocupado por la letra en tinta negra en forma de columna central, lo que hace que haya grandes márgenes en blanco a ambos lados, exceptos en el comienzo de cada acto, donde Morante desarrolla minuciosas didascalias para dar cuenta de la escenografía y el vestuario necesarios para la representación. Morante utiliza algunas notas al pie para dejar en claro cuestiones históricas y políticas que cree necesario reponer y que dan cuenta de que el texto dramático era leído además de utilizado para la puesta en escena. No se observan correcciones más que algunas pequeñas tachaduras.



Didascalias del Acto I, facsímil.

4.2.1.2. Autoría

En la portada del manuscrito se lee “*Idamia o la Reunión inesperada* por L.A.M. en Montevideo. Año de 1808.” y figura la firma de Morante en el final de los actos primero, segundo, cuarto y en la última página de la obra, donde aparece de mayor tamaño, ubicada transversalmente al texto, sobre el margen derecho.

Hasta el momento, este es el único texto conservado de Morante vinculado al teatro uruguayo. Según Luis Carlos Edelman (2017), las invasiones inglesas sorprenden a Morante en Montevideo, donde había formado familia con la actriz Josefa Martínez. Al conocer lo sucedido en Buenos Aires, cruza el Río de la Plata para sumarse a la Sociedad Patriótica, sin abandonar la actividad teatral, que nutre con su pasión independentista. A diferencia de lo que sucede con el resto de las adaptaciones o traducciones que realizó, Morante no declara en el manuscrito que esta pieza es una traducción. Sin embargo, he confirmado que se trata del pasaje (y adaptación) al español de la obra *Il Selvaggio* de Francesco Cerlone, estrenada en Nápoles en 1764 y publicada en 1765.

4.2.1.2.1. *El original italiano*

De la comedia *Il Selvaggio* de Francesco Cerlone se conocen ocho ediciones:

- a) *Il Selvaggio in America: tragicomedia di Francesco Cerlone*, Roma, Stamperia de' Rossi, [1765?]

- b) *Commedie*, Napoli, V. Flauto, A spese di G.A. Vinaccia, 1765.
- c) *Commedie* di Francesco Cerlone, napolitano, in Napoli: a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia [o Venaccia], 1772-1785.
- d) Dell'Acerra, Domenico, *Commedie di Francesco Cerlone napolitano*. Tomo 1.[-10]. Tomo 1. [S.I]:[s.n], 1772.
- e) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo <-decimo>.1. Bologna, 1787.
- f) *Commedieti...*, Bologna s.i. MDCCLXXXVII-MDCCLXXXIX.
- g) *Commedie* di Francesco Cerlone napoletano, tomo primo, in Napoli MDCCXC, Presso Domenico Sangiacomo, A spese di Luigi e Giovanni Vinaccia. E si vendono nel Corridojo del Consiglio (la edición que usamos para el presente trabajo).
- h) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo (-22). 1, *Gl'Inglesi in America, o sia Il Selvaggio. La gara fra l'amicizia. La vera contessina*. Napoli: nella stamperia sita Rampe S. Marcellino Num. 3 Francesco Masi direttore, 1825.

Según el *Dizionario Biografico degli Italiani* de Stefano Giovanardi (Volumen 23, 1979), Francesco Cerlone nació en Nápoles el 25 de marzo de 1722 en el seno de una familia de artesanos, su padre y su abuelo fueron tejedores y bordadores. El mismo Francesco fue también tejedor y bordador desde muy joven. Si bien se tiene noticia de un Francesco Cerlone que figura en la lista de egresados de la escuela de leyes en 1750, se cree probable que se trate de un caso de homonimia. Los datos que se conservan de este autor son pocos, pero se sabe que, muy joven, Cerlone se unió a las compañías teatrales que daban espectáculos en las plazas de Nápoles. Era común que aquellos pequeños artesanos que querían salir de su pobreza o, incluso, conocer mundo, aprendieran textos de memoria y los recitaran en público en este tipo de representaciones.

Francesco Cerlone, según Giovanni Maddaloni (2013:7), fue artesano casi hasta sus cuarenta años, mientras supo formarse autodidactamente en literatura. Conoció ya de adulto al Marqués di Liveri, Domenico Luigi Barone, quien fue inspector del Teatro San Carlo desde 1741 hasta 1747. El Marqués, en 1735, había tenido la oportunidad de representar *La Contessa* en el teatro del Palazzo Reale con gran suceso. Fue de él que Cerlone aprendió el sentido de lo espectacular, el secreto del éxito del gentilhomme de la corte napolitana.

En 1755, Cerlone dejó Nápoles para seguir a una compañía de cómicos a Roma. Se cree que en su estadía en Roma comenzó a pensar en un teatro con texto fijo, diferente de la *Commedia dell'arte* y de lo que se venía haciendo entre los artesanos. Las primeras comedias de Cerlone datan aproximadamente de 1760, fijándose su primera edición en 1765. Cuando regresó a Nápoles se enamoró de una actriz de la compañía de Onofrio Massa, Teresa Martorini, quien lo alentó a escribir a pesar de su edad ya madura y de que, a diferencia de otros dramaturgos de la época, era totalmente autodidacta en su formación literaria. Él mismo confiesa:

I critici avran ragione di censurarmi, ma io scrivo perché mi pagano, stampo perché son comandato; e non ho avuto mai, né potevo mai avere alcuna presunzione, che le mie Comedie esser potessero qualche cosa di buono nel Mondo. Io non scrivo per dar norma. (...) Io non sono Aristofane, o Menandro, né Plauto o Terenzio, né Molière, né Goldoni, il merito de' quali è sì grande, che giustamente le loro opere han servito e serviranno come di modelli nel mondo; ma io sono un povero Napoletano, che non ad altri che a miei Patrioti ed al loro buon cuore debbo l'applauso dall'opere mie riportato (Maddaloni, 2013:14)

[Los críticos tendrán razón en censurarme, pero yo escribo porque me pagan, imprimo porque me lo encargan; y no tuve nunca ni podría nunca tener ninguna presunción de que mis comedias puedan ser alguna cosa buena en este mundo. Yo no escribo para poner normas. (...) Yo no soy Aristófanes, o Menandro, ni Plauto o Terencio, ni Molière, ni Goldoni, de quienes el mérito es tan grande que justamente sus obras han servido y servirán como modelos en el mundo; pero yo soy un pobre napolitano, que no a otros sino a mis compatriotas y a su buen corazón debo el aplauso brindado a mis obras].

Esta desventaja fue siempre un problema para el autor, que contaba con poca generosidad de parte de los críticos y que, en el prólogo a la edición de 1765 de sus comedias se reconoce como un pobre artesano napolitano a quien le pagan por escribir y publicar. En 1775 declara en un soneto que dejará la actividad de dramaturgo a causa de los engaños, odios y maltratos que tuvo que soportar durante sus años de trabajo.

La obra de Francesco Cerlone consta de cincuenta y seis comedias en prosa y diez libretos de ópera, lo que lo coloca como el dramaturgo más prolífico del Settecento napolitano. *Il Selvaggio* fue estrenada en Nápoles en 1764 por la Compagnia della Cantina, que trajo los primeros cómicos al teatro Carlino. El suceso que obtuvo con esta comedia y con *Il paesano di Cerra* hizo que los empresarios de los teatros Nuovo y dei Fiorentini le encargaran varios libretos de ópera.

De las representaciones de sus obras se conservan pocos datos: algunas noticias de la prensa de la época de las que se puede deducir fechas de estreno o funciones de algunas de sus piezas. Algunos de sus personajes se hicieron muy famosos en el teatro popular napolitano, como por ejemplo Don Fastidio y Pulcinella.

No se sabe con certeza la fecha de muerte de Francesco Cerlone. Cimaglia (1817, en Giovanardi, 1979) dice que murió a los setenta y siete años en 1799 y fue enterrado en la Iglesia del Espíritu Santo en Nápoles, pero en la nómina de los sepultados allí no figura ningún Cerlone. Por otro lado, eso daría un período de muchos años sin producción del autor, ya que su última publicación data de 1778, lo que no resulta verosímil. Queda establecido entonces su deceso *post quem* 1778.

4.2.1.2.2. La “refundición”

La ficha de la Biblioteca Nacional correspondiente a *Idamia o la reunión inesperada* cataloga este manuscrito como una “refundición”, basándose en el libro de Carlos Abraham *La literatura fantástica en siglo XIX*, pero no especifica qué textos fuente tomaría esa “refundición”. Sin embargo, durante el transcurso de mi investigación, he podido identificar *Il Selvaggio* de Francesco Cerlone como el texto base de la traducción/adaptación rioplatense.

Francesco Cerlone fue un prolífico autor del siglo XVIII italiano y es de conocimiento que en este período, el teatro francés, el italiano y el vienés compartieron temáticas, estilos y dramaturgos. Se trata de una época en la que los representantes teatrales viajaron a través de las cortes más importantes de Europa. Este teatro que circuló en el XVIII es heredero fundamentalmente de tres tradiciones bien marcadas: el teatro español del siglo de oro, la *Commedia dell’arte* y el teatro neoclasicista francés. Estas líneas de cruces e influencias tienen su mejor ejemplo en la acusación de plagio que se le hace a Goldoni acerca de su obra *Il vero amico*, supuesta copia de *Le fils naturel* de Diderot. Goldoni se defiende de esta acusación tomando otros ejemplos de “intertextualidades” a lo largo de la historia y reivindicando el “robo”, siempre que se utilice de manera perspicaz e inteligente.

Cerlone fue, a su vez, acusado de plagio por el mismo Goldoni. No hemos encontrado el dato de cuál es la obra que está en juego en esta acusación, pero sostenemos que *Il Selvaggio* podría no estar libre de cargos. Goldoni posee, entre sus obras, dos comedias que manejan la temática americana: *La bella selvaggia* (1757-58) y *La peruviana* (1754-55). La primera de ellas es una pieza en cinco actos cuya intriga principal consiste en que Alonso, portugués, se enamora de Delmira, joven noble americana, prometida en matrimonio a Zadir, también americano. Este último se comporta “bárbaramente” con ella mientras que Alonso cuida y defiende los intereses de

Delmira, que finalmente acepta casarse con él. Participan en este conflicto algunos personajes secundarios. Además, leemos por lo menos tres intrigas menores imbricadas con la principal. El conflicto de este triángulo amoroso es idéntico al de Urania, Arensbergh y Lord Aresping en *Cerlone*, sin embargo Goldoni incorpora un contexto mucho mayor en el que propone, incluso, una dupla cómica, que no vemos en los otros dos autores.

Más significativo es aún el caso de *La peruviana*, pieza en la que Zilia, joven peruana tomada prisionera por Detervill, soldado francés, es obsequiada por este con una casa y bienes pidiéndole a cambio que lo corresponda en su amor. Ella se niega porque está prometida con Aza, su hermano, y le pide a Detervill que le permita encontrarse con él. La trama se complica cuando Rigadon, cuñado de Detervill, envía una carta desde París anunciando que vio allí a Aza con otra mujer, Zulmira. Por pedido de Detervill, llegan Aza, Zulmira y su padre al lugar de la escena. Tras varios intercambios, se enteran a través de Rigadon que el incesto está prohibido en Europa y que por eso Zilia y Aza no podrán casarse. Finalmente, entonces, Zilia se casa con Detervill y Aza con Zulmira.

Me interesa esta reflexión acerca de las influencias europeas primero porque muestra que la “refundición” de piezas ya escritas, convertidas en “originales” por la firma de su adaptador era un mecanismo aceptado y habitual en el período. En segundo lugar, creo que no es fácil saber dónde pudo haber comenzado cada temática, cada historia, cada línea argumental, porque los italianos toman el siglo de oro español, y los franceses, la *commedia dell’arte*, entre otros ejemplos. Cabe preguntarse entonces sobre la “originalidad” de *Idamia o la reunión inesperada*.

El texto rioplatense respeta casi en su totalidad el argumento de la pieza de *Cerlone*. Sin embargo, introduce importantes cambios en la estructura y la retórica. *Il Selvaggio* se anuncia en su portada como una comedia, consta de tres actos y está escrita en prosa. *Idamia o la reunión inesperada*, en cambio, consta de cinco actos en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. En el texto meta se observa el agregado de dos monólogos al estilo del siglo de oro español que no aparecen en la prosa italiana.

Por otro lado, las didascalias rioplatenses se extienden generosamente en la descripción de los vestuarios, mientras que el texto fuente muestra didascalias breves y direccionadas a la acción de los personajes. Morante agrega también notas al pie para explicar algunas referencias al contexto histórico europeo.

Para el abordaje de *Idamia o la reunión inesperada*, es importante hacer una breve referencia a lo que implica traducir en Montevideo en el siglo XIX. El hallazgo de un manuscrito que contiene una traducción (o adaptación) y no una pieza original me llevó a pensar acerca del concepto de traducción que circulaba en los siglos XVIII y XIX tanto en España como en sus colonias. ¿Por qué Morante no deja constancia del texto fuente? ¿Por qué firma como autor? ¿Por qué conserva el argumento de la obra, pero no la literalidad de los parlamentos? Todas estas preguntas me remitieron a la búsqueda y análisis de otras obras traducidas y de los testimonios de algunos traductores del período. La traducción en América aparece como interpretación oral entre nativos y españoles. De a poco, colonizadores y evangelizadores aprendieron las lenguas americanas y reprodujeron con la escritura románica los sonidos que comprendían. Así fueron compuestas las gramáticas y los diccionarios en náhuatl o en quechua y traducidas las escrituras religiosas a estas y otras lenguas americanas para su mayor difusión. Georges Bastin realiza una aproximación breve a la Historia de la traducción en Hispanoamérica y sostiene:

Está claro que en los primeros tiempos de la conquista [primera etapa de la periodización que plantea Bastin], las autoridades españolas no hablaban ni entendían las lenguas americanas y que los americanos en conjunto no hablaban ni entendían el castellano. De allí el amplio uso que se hizo de intérpretes o lenguas (a veces también llamados lenguaraces, farautes, trujumanes o nagueatlats en el caso del náhuatl) (2003:195).

El intérprete adquiere en el transcurso de la colonización [segunda etapa planteada] un papel y un estatus cada vez más delimitados en la nueva sociedad americana. Gargatagli (1992) explica que en el título XXIX del libro II de la Recopilación de leyes de los reynos de Las Indias figuran quince disposiciones [...] relativas a los intérpretes (2003:201).

Con los españoles llegaron libros laicos y entre ellos la dramaturgia que circulaba en la metrópoli. Ese fue nuestro repertorio teatral hasta bien entrado el siglo XVIII en el Río de la Plata. En 1789 prohibieron en España todos aquellos libros que se vinculasen con la Revolución Francesa o con cualquier idea contraria a la monarquía. Sin embargo, en los barcos que “pirateaban” mercadería también viajaban los libros. Traer libros a América implicaba pagar impuestos y es posible que el contrabando tuviese que ver no solamente con el contenido de aquello que arribaba sino también con el costo de traerlo. Con el paso del tiempo, los impuestos a la importación de libros fueron liberados en favor del fomento del conocimiento.

El estatuto del traductor se basaba en la legitimidad de su producción, sostenida por la cercanía con escritores o dramaturgos reconocidos (Shakespeare, Voltaire, Goldoni) o

por el carácter prolífico de sus publicaciones en la prensa. Esto hacía que traductores ignotos cobraran cierta popularidad y prestigio, aunque solamente manejaran los rudimentos de dos o más lenguas y pudieran ganarse la vida “traspasando” textos de una a otra. Por eso, se sabe que circulaban traducciones más o menos formales de la literatura en boga, sobre todo de los géneros más populares, como los folletines o los textos dramáticos.

En este sentido, creo que al Río de la Plata llegaron originales en distintos idiomas, pero también traducciones, adaptaciones y copias de estos textos que se realizaban en la metrópoli. Los ejemplos más significativos de las traducciones que se realizaban en nuestro continente son aquellas de Manuel Belgrano, quien tradujo las máximas de Quesnay, y de Mariano Moreno, quien hizo circular una versión del *Contrato social* de Rousseau en las escuelas, quitándole el contenido religioso (Bastin, 2003:205). Ambos fueron parte del círculo de Morante, que también puso sus traducciones y obras al servicio de la revolución.

En España, Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), importante dramaturgo y traductor, admite que “nadie respetaba ni reconocía el derecho de propiedad de las obras dramáticas” (en Ibáñez Rodríguez, 2000:207) y, en sus artículos periodísticos, considera necesaria la adaptación o “españolización” de los textos para hacer valer la firma del traductor. Dice Bretón de los Herreros:

A traducciones menos esmeradas y concienzudas que las mías han dado, y muchas con el beneplácito del público, grande importancia otros escritores, aplicándoles, en lugar de la que corresponde, la calificación de arreglos al teatro español, sin embargo de que la mayor parte no se ha variado otra cosa que los nombres de los personajes y el lugar de la escena. Más de dos se han presentado y aceptado como originales, y los traductores vergonzantes, por no confesar buenamente que lo eran, han incurrido en la nota de plagiarios. Las traducciones de las obras de imaginación, y principalmente de dramas y novelas, no deben ni pueden ser literales, y esos arreglos, que con harta frecuencia se han encarecido tanto, no son de ordinario primores del arte, sino condiciones inherentes a esta clase de tareas (en Ibáñez Rodríguez, 2000:208).

En su reseña del libro *Creación y traducción en la España del siglo XIX* de Francisco Lafarga y Luis Pergenaut (Peter Lang, 2015), Laura Fólica (2016:190) afirma:

...se trata de traductores adaptadores o reescritores [aquellos que contribuyeron a la labor traductora durante la primera mitad del siglo XIX] que, con el objetivo de aclimatar los textos, tienden a recortar las largas partes de descripción y a conservar los nudos argumentales; por otro lado, suelen amplificar el color local español, hasta llegar incluso a borrar el nombre de los autores originales (esto ocurre sobre todo en el teatro de entretenimiento y en las novelas de folletín, géneros cuyos autores no gozaban de tanta legitimación).

Solange Hibbs (Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès), en la presentación de su curso de Traducción y Traductología 3 para la Universidad de Toulouse 2, explica:

Elle [la traduction] ne peut s'analyser hors des coordonnées espace et temps. En effet le texte est espace et sa lecture s'inscrit dans le temps: la construction du sens est un balayage qui mène du signe au contexte et la réécriture opère souvent la démarche inverse. La traduction est créatrice d'espace par la production d'un autre texte qui se substitue au premier.

[La traducción no puede analizarse fuera de las coordenadas de espacio y tiempo. De hecho, el texto es espacio y su lectura se inscribe en el tiempo: la construcción del sentido es un movimiento que lleva del signo al contexto y la reescritura opera en general en sentido inverso. La traducción crea espacio a través de la producción de otro texto que sustituye al primero.]

Crear espacio a través de una sustitución. Crear territorio a partir de una sustitución y de un movimiento. Es posible, de acuerdo con las ediciones existentes de *Il Selvaggio*, que Morante haya accedido al texto italiano en versión impresa y que, a partir de esa lectura, haya volcado, en el único manuscrito que se conserva (en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires), su traducción y adaptación al español. Es significativa la diferencia entre las imágenes de los impresos dieciochescos italianos y el rudimentario manuscrito enmendado que habita los archivos porteños. Ese traspaso, esa sustitución, ese movimiento territorial transoceánico se plasma en la sustitución de la tinta de imprenta por la pluma que colma las páginas (los amarillentos folios) en sentido horizontal, vertical, en forma de marcas, de líneas, flechas y asteriscos. La única formalidad aparente es la superposición de sellos: Coliseo de Buenos Aires, Biblioteca Nacional, números de inventario.

Una vez más, o una de las primeras veces, la urgencia de las letras rioplatenses. La urgencia de ponerle el cuerpo, la escritura disponible y flexible para hacerla cuerpo en escena. La traducción es un espacio de sustitución en el que el original queda ausente: Morante no asume en este caso el carácter de traducción de *Idamia o la reunión inesperada*. Esto habilita la metáfora: la aparición de la dimensión poética sobre el vacío, sobre la negación, la superposición como una foto en movimiento en la que algunos fragmentos coinciden y otros no.

En conclusión, la circulación de textos dramáticos en los siglos XVIII y XIX tanto en Europa como en América, trazaba diversas vías. Una de ellas era la traducción, cuyo estatuto difería del que actualmente se le otorga, mostrándose borrosos sus límites con el plagio y con la dramaturgia. “Enriquecer”, “adornar”, “mejorar” un texto teatral que se ha traducido acrecentaba la fama y la reputación de quien se abocase a hacerlo. En este

sentido, Morante fue un traductor bien legitimado, aportando con su texto una mirada políticamente comprometida con su coyuntura.

Por esta vía de la traducción, el caso que se presenta plantea la problematización de tres supraterritorialidades en cruce: aquella que construye Cerlone en Nápoles en el circuito operístico y que puede pensarse que propone un entretenimiento musical donde simplemente se incluye el tema americano como parte de los temas que estaban en boga en ese momento; aquella que Morante construye cuando decide traducir esta pieza y que implica a la tercera: la de las archipoéticas (Dubatti, 2008:104) neoclásicas españolas que usa como herramientas para la composición de su discurso dramático y político. Como resultado (siempre móvil, siempre vivo) de estos cruces supraterritoriales se estrena *Idamia o la reunión inesperada* en Montevideo, en 1808.

La conformación de las territorialidades en la obra de Morante no solamente invita a observar cómo el sujeto artista comprometido social y políticamente se cuestiona como parte de una comunidad, sino también muestra de qué forma su *poíesis* remite a una coyuntura y problematiza los vínculos entre comunidades en un territorio en constante tensión.

4.2.1.2.2.1. *El argumento*

Idamia o la reunión inesperada comienza con la descripción minuciosa del paisaje costero poblado de árboles, con el mar al fondo. En primer plano está Milord, el capitán del buque inglés que acaba de naufragar, y se ve el movimiento de algunos esquifes. Milord (Lord Harriston) suspira dejando ver que algún conflicto lo perturba. Palmer, su amigo y comandante del buque, se da cuenta y le pregunta si tiene miedo del mar, que los arrojó como náufragos a aquellas costas. Pero Milord le cuenta que cuando estaban rescatando a los náufragos en la costa, escuchó cantar a una muchacha y quiso acercarse, pero como ella reaccionó huyendo, él no atinó a seguirla. Constatando que el navegante no era una amenaza, ella se detuvo y le preguntó quién era. Él le dio su nombre y, preso del impulso y el hechizo que le había provocado oírle cantar, le habló de amor y le tomó la mano, lo que causó el espanto y los gritos de la joven, que alertaron a ocho indios de su servicio.

Milord queda así prendado de amor por la joven nativa y manifiesta que se quiere quedar en América para conquistarla, pero Palmer lo convence de raptarla y llevarla a Europa. Inmediatamente, da la orden a la tropa para que realice este cometido. En ese

momento, aparece súbitamente Idamia, la joven, y Milord decide hablarle antes de raptarla, por eso ordena a los suyos que se escondan. Le pide a Palmer que ningún soldado ose avanzar contra Idamia, salvo que él lo mande dos veces. Impulsivo, la sorprende tomándola del brazo y le dice que no la dejará ir hasta que no lo escuche. Ante la desesperación de la muchacha, la suelta, pero le muestra que no podrá huir porque sus soldados tienen la zona cercada. Conversan y él acepta dejarla libre después de declararle elocuentemente su amor. A esto ella le responde que tiene que esperar a herirla de amor³, que todavía no siente nada por él; le indica que vuelva a su nave y se va.

En el camino, en la escena siguiente, Idamia se encuentra con Ernesto, Conde de Hartley, desterrado a América hace un largo tiempo atrás. El conde tiene el aspecto de una bestia y la asusta, pero luego se aleja, deja sus armas y le habla cortésmente para mostrarle que no es peligroso. Ernesto había llegado de Europa desterrado por su amada, con quien había tenido una hija ilegítima. Esa mujer había entregado a la niña a un criado y el criado, al ver que llevaba joyas entre las fajas, había escapado con la niña. El amor entre Ernesto y su compañera se había dado en la clandestinidad porque sus familias estaban enfrentadas (una pertenecía a los *tories* y otra a los *whigs*⁴). Mientras el conde le cuenta esta historia a Idamia, llegan juntos a la cabaña donde ella vive con su padre Amintas.

Amintas se encontraba conversando con Onoria, una mujer a la que había rescatado de un naufragio. Intentaba consolarla por sus pérdidas mientras Onoria le manifestaba su afinidad con Idamia, a pesar de haberla conocido recientemente. Amintas le comenta que su hija había sido prometida a Indatiro, príncipe de la tribu del lugar, quien se había enamorado de ella durante la Gran Montería⁵, cuatro años atrás. Desde entonces, Indatiro no había aparecido por allí, pero le había pedido a Amintas que cuando Idamia cumpliera el tercer lustro, lo llamase para casarse con ella. Onoria quiso saber si Idamia

³ Es interesante observar que en la fecha en la que Morante sitúa la acción dramática, 1682, la concepción del amor como herida o huella ineludible ya no se encontraba vigente; más bien el matrimonio y sus devenires ocupaban la escena mostrando su costado más cotidiano, como sucede en la comedia francesa. Sin embargo, a medida que el siglo XIX acerca el Romanticismo a los artistas, hay un costado oscuro del amor que empieza a resurgir y que vincula el deseo amoroso a la voluntad de matar o morir. Antes morir que no ser correspondido. Denis de Rougemont desarrolla la historia de las concepciones amorosas en la literatura europea en *El amor y occidente* (Barcelona, Kairós, 2006) de manera que podemos atribuir un esbozo de romanticismo en algunas piezas de Morante, como sucede con el personaje de Milord en Idamia o con Tediato en *Tediato y Lorenzo*, donde ese Romanticismo se exagera ya hasta convertirse en gótico.

⁴ Esta división surgió de la crisis ocasionada por la ley de exclusión (1678-1681), en el marco de la cual los Whigs sostenían que se debía excluir a Jacobo de York de los tronos de Escocia por haberse convertido al catolicismo, mientras que los Tories eran quienes lo apoyaban.

⁵ La Gran Montería es un evento de caza a caballo, cuyo objetivo son animales de gran porte como el ciervo o el venado.

conocía su destino, pero Amintas no se lo había dicho, sino que, por boca de los indios, que la veneraban, le había llegado la noticia. Aparentemente ella era indiferente a la idea de casarse con el príncipe.

En la segunda escena de este segundo acto, Indatiro se prepara para armar su campamento en la tierra de Amintas y casarse con Idamia. Le reprocha al padre de su prometida no haberlo llamado, pero Idamia todavía no había cumplido la edad pactada. La blancura de la piel de Idamia parece ser digna de admiración entre los indios e Indatiro cree merecerla por ser príncipe. Amintas sale a cumplir la orden de encontrar a su hija mientras Indatiro manda a Almenaic, su confidente, a organizar la boda.

Mientras tanto, un evento inesperado sorprende a Onoria en el relato de Idamia: Ernesto es su marido. Cuando ambas se dirigen al encuentro de Ernesto, llega Amintas con la noticia de que, camino a la búsqueda de su hija, se encontró con un monstruo horrendo luchando contra diez o doce Yendats⁶, que finalmente lo dejaron vencido y a punto de expirar. Se trataba de Ernesto, que cuando Amintas se acercó, le pidió que sacara de su pecho una cartera y que, si alguna vez llegaba a Europa, encontrase a la hija del Conde Murray y le entregase la nota que allí estaba junto con un diamante. Finalmente, le rogó que no lo dejara insepulto. Al oír el relato de Amintas, Onoria, desesperada, pide que la lleven al encuentro del cadáver de su esposo.

El Acto Tercero encuentra a Indatiro y Almenaic ya enterados del desembarco de “los piratas de Europa” en las playas de la zona. Indatiro y su gente ayudan a Ernesto a recobrase y se enteran de que es europeo de buena cuna. Mientras todo esto sucede en la playa, llega Amintas para pedirle a Indatiro que salga en busca de su hija, que había sido raptada por un inglés.

En la escena cuarta Idamia es llevada a la fuerza al barco europeo. Así, violentamente, Milord logra que lo escuche y le confiesa una vez más su amor, alegando al mismo tiempo que su belleza no es digna del príncipe Indatiro, con quien ella va a casarse. El capitán le ofrece sus posesiones, pero ella no las quiere. En ese momento, Milord ve que los bárbaros se acercan a rescatarla, entonces sube a Idamia al buque. Indatiro intenta razonar con el inglés y le explica que lo que hace no es digno de quien se llame civilizado y que Idamia está prometida como su esposa. El inglés sostiene que los padres no obran sobre el albedrío de los hijos mientras que Palmer interviene en la discusión desafiando a Indatiro y desencadenando una batalla.

⁶ “Yendats” es el nombre original de la tribu de indios Hurones del Canadá. A partir de esta referencia, podemos ubicar los sucesos de la obra en las costas canadienses.

Cuando Palmer está a punto de ejecutar al príncipe, Milord le ordena que se detenga, por lo que Palmer se ofende y acusa a Milord de traición al Parlamento Inglés, hasta que finalmente obedece y sale a buscar a Idamia. Indatiro, agradecido por el acto del capitán, le quiere regalar doce cargas de pieles y ámbar, pero él no lo acepta, porque “obrar bien ya es recompensa”. Acuerdan que será Idamia quien decida con quién quedarse: elige a Indatiro, porque desea quedarse cerca de su padre. Milord entonces se despide de ambos insinuando que va a matarse.

La escena onceava es un monólogo de Milord lamentando su suerte. A continuación, Onoria llega a la playa y lo encuentra penando: se reconocen con una gran sorpresa y cada uno cuenta cómo llegó a América. Milord, solidario con su coterránea, le ofrece vengar la muerte de Ernesto, mientras que Onoria descubre que él está enamorado de Idamia. Finalmente, Milord ordena a Palmer que lleven a Onoria al buque y cumplan con sus órdenes cual si fuesen las suyas propias.

A pesar de su decisión, Idamia se muestra agitada y triste, lo que preocupa a Indatiro. Llega Amintas a interrumpir la charla entre ambos y le cuentan entre los dos el acto noble de Milord: liberar a la muchacha y no luchar con el príncipe. Entre padre y prometido intentan convencer a Idamia de que el inglés fingía cuando le declaraba su amor. Frente a esto, ella se indigna y lo defiende, explicando cuál fue el trance que lo llevó a actuar así. Finalmente reconoce su propio sentir y confiesa que ama al capitán.

Justo en ese momento, llega Almenaic frente al príncipe anunciando a Milord, que venía a pedir el cadáver de Ernesto. Indatiro ofrece entregar vivo a Ernesto, siempre que Idamia acepte casarse con él. Cuando Amintas escucha que el conde no había muerto, corre a buscar a Onoria para darle la buena noticia, mientras el Príncipe hace traer a Ernesto e Idamia le anuncia que verá a su esposa. Sin embargo, Amintas vuelve decepcionado porque Palmer se rebeló con su tripulación y decidió llevarse a Onoria en el barco. Incitado por Amintas, Indatiro acepta pelear por Onoria, pero a cambio de que Milord quede como rehén y desarmado, cosa que éste acepta porque de todas formas quiere morir de amor. Esta vez, Idamia le pide que no lo haga.

La escena décima es otro monólogo de Milord que resulta interrumpido por Palmer, arrepentido. Viene a pedir disculpas y Milord lo perdona.

El último acto comienza con el encuentro de Onoria y Ernesto. Se reencuentran frente a la emoción de todos los demás. Ella le cuenta que apenas murió su padre, salió a recorrer el mundo para encontrarlo porque ambos habían sido víctimas de una traición: Lord Arthur, amigo de Ernesto, había planeado un engaño. Se disfrazó con la ropa de

Ernesto y entró en la habitación de otra mujer. Onoria se enteró luego de la verdad porque el propio Arthur confesó todo en su lecho de muerte.

Indatiro dispone que Ernesto vaya a cambiar su aspecto al barco, donde Milord tiene ropas y afeites para ofrecerle y además cuenta con la asistencia de Palmer. Ordena a Milord que también se retire hacia el barco y a Almenaic que disponga todo para la boda.

Con motivo de la inminente boda, Amintas le entrega a Idamia unas joyas. Cuando Onoria las ve, las reconoce y descubre que Braswen, aquel criado que había huido con su hija, se las había entregado a Amintas junto con la niña. Esa niña es Idamia, hija de Onoria y Ernesto y en realidad se llama Sofía. Al aprehender la noticia, Sofía corre a buscar a su padre, mientras Indatiro le reprocha a Amintas su acto de confesión. Cuando vuelve Ernesto, Indatiro le pide la mano de Sofía, ya que el padre ahora es él, pero Ernesto ya no puede irse a Europa sin su hija. El Príncipe comienza a enojarse cuando llega Palmer diciendo que Milord ha muerto, que lo vio correr hacia el bosque empuñando un arma y, cuando quiso detenerlo no pudo. Ya fuera de su vista y en el medio del bosque, Milord se suicidó con un tiro. Palmer le pide permiso a Indatiro para recoger el cadáver de su amigo, lo que éste aprovecha para extorsionarlos y exigir el casamiento con Sofía. Como Ernesto se opone, empiezan a pelear.

De repente, se oye la voz de Milord pidiendo que lo suelten y la de Amintas pidiendo ayuda para sostenerlo porque había impedido que se disparara, pero luego había querido arrojarse a las aguas y Amintas también lo había rescatado. Ante semejante desesperación, Indatiro se conmueve y le cuenta a Milord sobre la nueva paternidad de Idamia, renunciando a su amada. Todos le agradecen y Sofía, que sabía que su destino era Europa, le pide a Amintas que parta con ellos. La pieza se cierra cuando todos se van hacia el barco.

4.2.1.3. *Montevideo, 1808: el espacio de representación*

En 1808, Montevideo era un pequeño poblado. Si bien había sumado sus fuerzas a las tropas porteñas para defender el territorio de las invasiones inglesas, ya se sentía la presencia fuerte de Artigas, que no aceptaba ni la dominación europea ni la porteña. En estos años la Banda Oriental sufría la pugna de sus vecinos portugueses y porteños que se la disputaban. Como hemos citado más arriba, Morante se encontraba en Montevideo cuando iniciaron las Invasiones Inglesas en Buenos Aires y corrió hacia allá para sumarse

a la defensa de la ciudad. Sin embargo, *Idamia o la reunión inesperada* se representó en 1808, por lo que el dramaturgo volvió a la Banda Oriental después de sucedidos estos hechos políticos.

En la disputada Montevideo, existía desde 1793 la Casa de Comedias, que sobrevivió incluso hasta la creación del Teatro Solís. El Gobernador Olaguer Feliú y el Comandante Antonio de Córdoba solicitaron a Manuel Cipriano de Melo que pusiera un corral de comedias en un local alquilado. Este local funcionó sin interrupción hasta las Invasiones Inglesas y retomó su actividad inmediatamente después de concluido este período. Ayestarán (1953:169) cita a un oficial inglés, quien da una descripción de la casa de comedias:

La casa era extremadamente buena, pero sus dimensiones escasas; estaba dividida en diversos puntos, similar a los sitios de diversiones en esta ciudad; pienso que sea como el Teatro de la Ópera y otros muchos teatros extranjeros; la cabeza del apuntador aparece por una puertecita abierta en el piso. Aquí no hay galería, y los palcos bajos están a ras del suelo. Presumo que en el área del patio en el cual los asientos están divididos, los asientos de palcos son para ocho personas, y que habrá un límite para la admisión de asistentes, pues si esto no interesa tanto a los propietarios, en cambio, ha de importar mucho a los espectadores, y conviene proteger a éstos de los empujones, apretones y pinchazos, según enseña la experiencia de los salones de fiestas de Inglaterra. La techumbre está soportada por pilastras de grandes dimensiones, las cuales, con exclusión de su agradable estructura quitan la vista de gran parte de la audiencia con la única ventaja de ofrecer un hermoso conjunto.

Cuando leo atentamente este pasaje, me parece que la importancia de la Casa de Comedias radicaba más en su emplazamiento y estructura que en lo que sucedía sobre la escena. Es interesante observar que quizá el motivo de esto es que pasaba en Montevideo lo mismo que en Buenos Aires (y seguramente en otros lugares también): el teatro era un centro social además del lugar donde ir a mirar un espectáculo. La importancia de la materialidad del lugar radica en más en su función social que en su función estética.

Este espacio de representación es “similar a los sitios de diversiones en esta ciudad” y esto en el imaginario de los participantes del convivio lo configura como tal: espacio para la diversión. Allí hay según el relato intercambios incluso físicos que ponen de manifiesto la importancia de los cuerpos. El cuerpo en el espacio y a través de la experiencia genera lugarización y a la hora de acceder al universo simbólico de la escena, crea territorios.

4.2.1.4. *La micropoética: representaciones del espacio a partir de la alteridad*

Il Selvaggio de Francesco Cerlone es claramente una comedia de enredos: su interés fundamental radica más en un conjunto de numerosas relaciones y acciones que se van sucediendo para desencadenar el final de la obra y no tanto en el carácter de quienes participan en esas acciones. Los personajes representan estereotipos: “los americanos”, “los europeos”, “los sirvientes”, “las mujeres”, “los padres”, “los hijos”.

Morante, en su adaptación, agrega escenas y parlamentos y se detiene a mostrar el carácter o el pensamiento de sus personajes. Es interesante su forma de construir el arquetipo americano, totalmente imbricado con los códigos sociales y morales europeos. Los americanos de *Idamia o la reunión inesperada* observan reacciones intempestivas por las que se los califica como bárbaros, pero también cumplen con ritos sociales y costumbres europeas, como la sumisión de las mujeres a los hombres, de los hijos a los padres, la consideración de la palabra como algo determinante en los actos a futuro. Los europeos son identificados con el obrar “bien” y sus errores se nombran como “lo que hacen los ‘indios’”, pero también reflexionan sobre este asunto concluyendo que en realidad sólo existen valores humanos.

En este contexto, el tratamiento de los espacios en la obra es muy significativo. En primer lugar, el texto italiano posee muy pocas didascalias, mientras que Morante se extiende en largas descripciones de los escenarios y también de los vestuarios, sobre todo aquellos de los nativos, acentuando las diferencias entre los americanos y los europeos. Cerlone solo coloca un párrafo descriptivo en la primera didascalia del acto I, donde ubica, en el total de la escena, los diferentes espacios que formarán parte de la representación: la cabaña de Amintas entre palmeras, el mar y la montaña (1790:1). Morante, además de versificar y extender los actos de manera que los tres del italiano se transformen en cinco para el español, introduce cada uno de ellos con una descripción del lugar en el que se desarrollará la acción. Dicha acción será indicada también en las acotaciones de manera que, en muchos de los ejemplos, el espacio sólo pueda ser descrito a partir y a través de esas acciones.

Esto no solo nos colocaría frente a una novedosa forma de escribir texto dramático a comienzos del XIX, sino que además pondría en evidencia la importancia de la acción humana (de los personajes) para la descripción, delimitación y creación de un espacio determinado. El paisaje se dibuja en los movimientos del actor en escena. El telón pintado se vuelve tridimensional porque el cuerpo del actor puede habitarlo.

En los parlamentos de los personajes, las referencias al espacio tienen que ver con la construcción de la alteridad. La primera alusión al lugar que encontramos está en boca

de Palmer, subordinado de Milord, quien en ningún momento siente afición por el lugar al que llegó y su voluntad está siempre orientada a encontrar la forma de huir de allí: “...en los extremos/ de este orbe nos encontramos/ sobre el bárbaro terreno/ de la costa del Noroeste” (Morante, 1808:3⁷). América entera es un terreno asociado a la barbarie como polo opuesto de la civilización, representada por lo europeo. En el primer contacto que los ingleses tienen con el terreno, la adjetivación negativa puede pensarse como efecto del funcionamiento de los imaginarios europeos: Palmer todavía no ha visto a los habitantes del lugar y sin embargo habla de barbarie y explica que a sus marineros “les causa horror el aspecto/ de estas costas...” (Morante, 1808:4).

Cuando Milord, inmediatamente después, le confiesa su amor por Idamia, se pregunta si “la América es capaz/ de producir embeleso” (Morante, 1808:5). Las costas son un lugar de pasaje hacia lo otro, hacia lo desconocido, y su descripción está condicionada por el malestar que produce en los ingleses el naufragio. La playa es el lugar de los enfrentamientos bélicos entre ambos continentes, quizás un espacio donde nadie es del todo local y donde será la habilidad para la guerra la que determinará las posiciones de poder. El resto de los espacios, fundamentalmente la cabaña de Amintas y los prados y el navío inglés, ponen a uno u otro pueblo en situación de local.

En boca de Milord, en estas mismas primeras escenas, la descripción del espacio comporta un tono menos agresivo que el de su compatriota y al referirse a la cabaña de Amintas dice: “¡Palmer! Observa aquel cedro/ que descuella en el recinto/ de arbustos mil. ¡Ah! En su centro/ se encuentra rústico albergue/ habitado por un viejo / y venerable pastor, padre del grato embeleso/ que ha hechizado mis potencias” (Morante, 1808:6). Queda claro que el vínculo entre personajes determina la construcción discursiva de los espacios: aunque los nativos son los otros, el enamoramiento cambia la visión de Milord sobre el pasado.

En el caso de la obra de Cerlone, más breve, en prosa y con parlamentos más cortos, se lee un énfasis particular en la idea de lo americano como “la otra parte del mundo”, “el otro lado del mundo”, “el último extremo”, donde lo salvaje predomina y donde la “sociabilidad” no existe. Cerlone utiliza, además, los atributos “blanco” y “negro” para nombrar a los europeos y a los americanos respectivamente. Morante, en cambio, elimina por completo ambos adjetivos y coloca estratégicamente “bárbaro” o

⁷ La numeración de las páginas presente en las citas del original de *Idamia o la reunión inesperada* responde a una transcripción aún inédita del manuscrito sobre la cual trabajo. Utilizaré esta numeración solamente en el caso de esta obra en lugar del foliado que tomo en el resto de los casos.

“civilizado”, de acuerdo con su ideología. Por ejemplo, cuando Milord pretende conquistar a Idamia y convencerla de irse con él, utiliza la expresión “desiertos lejos del trato social, siendo de errores compendio” (Morante, 1808:15) para referirse a América. Mientras que Idamia le contesta: “El amor a nuestros padres/ es una ley que el supremo/ sol impuso (...) / Esto enseña/ en nuestro rudo hemisferio/ la naturaleza sabia” (Morante, 1808:16). La oposición entre civilización y barbarie es desplazada para colocar en su lugar aquella de naturaleza y cultura, resaltando la valoración positiva de ese primer término, necesaria para mostrar al espectador cuál es el bando de la heroína.

Encuentro un motivo para esto: por un lado, Morante era mulato, pero, por otro lado, su postura ideológica respecto de las comunidades nativas americanas se evidencia en la escritura de su *Tupac-Amaru*, sobre la que profundizaré más adelante. Hasta aquí, sostengo que aunque Morante deja entrever su afinidad con lo autóctono, no se aparta de su posición de privilegio obtenida por el acceso a la educación. Sin duda, su lugar de enunciación es aquel de la élite letrada y cualquier marca de empatía con “los otros” disfrazará lo “bueno” de ilustrado. Estas marcas de empatía probablemente solo sean marcas de pertenencia a un sector social que muestra reconocer el tópico del “buen salvaje”. Quizá esto explique que algunos personajes diserten acerca de las desventajas que los “indios” tuvieron en las conquistas frente a las armas de fuego.

Palmer, confidente de Milord, muestra un paulatino cambio en su forma de pensar acerca de los nativos: en el comienzo de la pieza habla del canibalismo existente en las tierras a las que por desgracia arribaron y termina por arrepentirse de haber atacado al Príncipe Indatiro y haber tomado de rehén a Idamia. Esta evolución es un acercamiento cultural, pero no deja de ser fundamental el hecho de que cuando todo en la obra parece indicar que nativos y europeos pueden mezclarse, en realidad presenciamos la segregación y repatriación de cada sujeto a su lugar de pertenencia.

Debajo del reparto, en el folio 2v del manuscrito, el dramaturgo anuncia que “La acción sucede en la América Septentrional, costa del Noroeste, en el Pacífico, por los años de 1682”. Estas primeras coordenadas son ampliadas en las didascalias del Acto Primero, donde se describe más en detalle el ambiente. Me surge entonces la pregunta acerca de cómo se constituiría la escenografía del Coliseo montevideano en 1808 porque es muy llamativa la superposición de planos en la descripción de la escena y la profundidad de la imagen:

Delicioso paisaje, poblado de árboles de aquel clima. Al fondo se deja ver la mar en toda su extensión con un navío inglés a la ancla. Por el Horizonte atraviesan incesantemente varios esquifes que andan a la descubierta. Entre los escollos y rocas que dan sobre la playa, hay muchos fragmentos de embarcaciones naufragadas.

Ínterin la obertura, no cesa el mar de arrojar escombros a la orilla. El sol principia a despuntar por el Oriente; a cuya vista se oye el saludo de las aves volando y descansando sobre las copas de los árboles. Se siente un cañonazo que dispara el navío; entonces se le presenta un oficial del esquife que ha quedado en espera del Milord.

Al mismo tiempo se ha visto atravesar una falúa esquifada, en la cual viene Palmer (Morante, 1808:3).

Este paisaje pone en evidencia dos mundos diferentes: la naturaleza virgen de la playa sobrevolada por las aves nativas y los barcos, sus escombros, los esquifes y el elemento violento marcado por el cañonazo que sale del navío inglés. Es evidente la oposición binaria entre ambos mundos, que se acentúa en los parlamentos de los personajes en las primeras escenas en las que se nombra el territorio como “estos bárbaros terrenos”, “en los extremos de este Orbe”, “el bárbaro terreno de la costa del Noroeste”, “estas costas habitadas quizá también de otros fieros antropófagos, nutridos de carne humana”, “estos bárbaros países”.

Queda claro que Palmer y Milord necesitan diferenciarse de aquellos nativos con los que acaban de encontrarse y volver a su propio territorio. En este sentido, Milord pretende “rescatar” a Idamia de la “incultura” en la que vive y de los “desiertos lejos del trato social”, pero sus prejuicios chocan contra las palabras de la joven: “¿Produce Europa unos monstruos tan inicuos? ¡Europeo! Si bárbaros aquí somos forma tú mismo el cotejo”. Otra circunstancia que pone de manifiesto la diferenciación de orígenes entre los personajes es el hecho de que Idamia sea blanca: Milord alaba la blancura de su piel cuando le habla de ella a Palmer.

En esta obra, ninguno de los personajes (excepto, quizás, Indatiro) pertenece al territorio que están pisando: Amintas e Idamia se afincaron ahí huyendo de un ámbito cortesano asiático y los europeos son náufragos. Amintas llega a decirle a Onoria que le cuesta “custodiar su puro candor [el de Idamia] en medio de estas incultas naciones”. La relación con los espacios en el texto dramático es de cierta distancia porque todos los personajes son extranjeros y aquellos que no lo son (Indatiro y su tribu) no tienen la prevalescencia necesaria como para que se pueda inferir su relación con el territorio. El caso de los nativos es particular, además, porque su población está diseñada en el texto a imagen y semejanza de los pueblos bretones: la base epistemológica desde la que se

construye el texto es la europea, aunque Morante adapte a su cosmovisión algunas cuestiones.

En la traducción de Morante se ve una cierta apuesta a modificar el sentido eurocentrista de la concepción de América; sin embargo, es una apuesta un tanto tímida. Para empezar, no contamos en la obra con una caracterización de los espacios representados, sino que se trata de un movimiento de hipálage en el que se asocia a los habitantes de uno y otro continente con determinados valores a causa solamente de ser originarios de América o de Europa. En este sentido, la costa norteamericana se vuelve comparable al Río de la Plata, los Yendats a los rioplatenses (porteños y montevideanos) y los ingleses y escoceses a los españoles.

La tímida apuesta radica en la construcción de personajes americanos tan “civilizados” como los europeos e incluso más centrados, pero además en la posibilidad de una convivencia armónica entre ambos pueblos. Podemos inferir que el mito del buen salvaje opera aquí como una apología del nativo, que es “puesto a la altura” del ilustrado. Morante usa esto irónicamente incluso para burlarse de las desigualdades. Indatiro dice “Si esto hacéis los ilustrados... ¿qué dejáis a los que nombráis salvajes y bárbaros?” (Morante, 1808:70).

4.2.1.5. *Où-topos o la imposibilidad del lugar*

No es posible identificar en esta obra marcas de lugarización significativas en los parlamentos de los personajes o en las didascalias. La acción sucede en un terreno ajeno al del dramaturgo y los personajes son extranjeros en ese terreno, lo que deja la acción del texto dramático en el intercambio y las peripecias entre los personajes. La dimensión afectiva se desarrolla en los vínculos familiares, pero no hay una referencia directa al vínculo con la tierra. De hecho, los personajes rápidamente deciden cambiar una morada por otra, sin ninguna atadura con el espacio que habitan.

Quizá la única marca de lugarización significativa sea la operación del dramaturgo y actor de llevar a escena una pieza en la que se está cuestionando un asunto de suma importancia para su propio contexto cotidiano, para su coyuntura. El anclaje de los cuerpos afectados por una simbología que responde de algún modo a aquella problemática real de su tiempo es una fuerte marca de lugarización: les interesa plantear la importancia del colonialismo en las ideas que circulaban en ese momento. Y para ello ponen el cuerpo.

Paradójicamente, en las representaciones del espacio esto queda muy lejano y se vislumbra una imposibilidad de lugarización en lo que a los personajes respecta: no hay ataduras, no hay anclajes, pero en cambio hay espacios de paso: una choza precaria, un buque anclado en la costa, la playa. Esto genera una dimensión utópica, cierta imposibilidad de hacer de esas tierras un lugar porque, de algún modo, sigue siendo el paraíso perdido que solo quedó destinado al inexistente “buen salvaje”.

Hay en este acto un hacer performativo: la escritura de un texto dramático tal construye un imaginario que no es local pero sí continental, construye el imaginario acerca del otro, es la alteridad la que define quiénes somos, los no-europeos que habitan un no-lugar o aquel espacio vacío con potencial para crear un moldear un cuerpo nuevo.

4.2.1.6. *Cuerpo de la patria: territorio y territorialidad*

No podemos entonces hablar aquí de ningún diseño claro del cuerpo de la patria: Morante traduce esta obra y la presenta en un Montevideo disputado entre Buenos Aires, España y Portugal, sin una identidad formada. Del mismo modo, los personajes se muestran desapegados absolutamente de los espacios, aunque no así de las costumbres que no nombran como nacionales sino continentales: europeas y americanas. Más que un cuerpo de la patria se ve aquí una reflexión ilustrada sobre el mito del buen salvaje, que no llega a profundizar ni a incidir en lo que implica a la coyuntura.

En la construcción de la territorialidad rioplatense del período virreinal dejó una impronta fuerte el aspecto mítico y simbólico del espacio nuevo, que se resignificó a partir del discurso. Las crónicas de la conquista son las que van delineando cómo es la tierra descubierta, cómo son sus habitantes y cómo se dibujan los itinerarios en función de la búsqueda de los mitos de la abundancia:

La representación de los espacios míticos en estas crónicas se halla circunscripta, precisamente, al desplazamiento. Este puro suceder de la acción territorial en pos de un mito que resulta finalmente inalcanzable es parte de la realidad de estos españoles, de su vinculación con el espacio que transitan (El Jaber, 2011:199).

Entonces, durante los siglos XVI y XVII, el recorrido por el territorio rioplatense se encuentra motivado por el objetivo final de la búsqueda que han venido a hacer los españoles. Podríamos hablar de una teleología del conquistador, que contrastará con la realidad del espacio rioplatense, pero que sostendrá, desde el discurso, durante casi dos siglos, el imaginario continental acerca de las nuevas tierras.

En este sentido, lo que está en juego, en definitiva, en la obra de Morante, es el viraje del punto de vista del discurso eurocentrista. Las concepciones occidentales (incluso actuales) acerca del continente sudamericano fueron delineadas por el discurso escrito de los conquistadores. Las crónicas y cartas que se conocen son las que conformaron la visión que perdura a través de los siglos y que, recién entrado el siglo XIX, comienza a desdibujarse. La letra fue performativa para el territorio americano desde la conquista hasta pasada la mitad del siglo XIX.

Morante, como parte de una generación, se apropia de los moldes europeos para construir una mirada anclada en la tierra que pisa. Deja de reproducir un teatro netamente español para renovar, en su compromiso político, las ideas acerca de la pertenencia, la identidad y la territorialidad de la comunidad en la que está inmerso. La performatividad de la producción cultural es lo que da significado al espacio físico y ese significado extendido y modificado en el tiempo es el que construye territorios.

Quizás, la apuesta más fuerte de Morante sea el cuestionamiento de lo español desde el interior de las archipoéticas y poéticas abstractas traídas de Europa y reproducidas “fielmente” en el Río de la Plata. Por ejemplo, el drama barroco, en el caso de *Idamia o la reunión inesperada* (expuesto en la “españolización” del texto italiano y al mismo tiempo en la “americanización” de espacios, vestuarios y costumbres), o el sainete *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, clarísimo origen del subgénero dramático que representará al Río de la Plata bien entrado el siglo XIX. El complejo entramado que se genera en la conjunción de un nuevo territorio, una archipoética española y una mirada mestiza pone en cuestión la forma de hacer teatro a la que los españoles europeos estaban acostumbrados.

5.2.2. *Tupac-Amaru*

4.2.2.1. *El manuscrito y sus ediciones impresas*

El manuscrito de esta pieza muestra en su portada: “*Tupac-Amaru*. Drama en cinco actos. Año de 1821”; se compone de 68 folios y cuenta con seis marcas o correcciones realizadas en grafito sobre el texto original. A juzgar por la letra, entiendo que dichas correcciones son del mismo dramaturgo y fueron pensadas para la conservación del texto dramático y no necesariamente para la puesta en escena, dado que se trata de sustituciones léxicas y cambios en la puntuación. También podrían indicar

correcciones realizadas durante la traducción, si es que la obra no fuera de autoría original de Morante: “Es atribuida por Bosch y Giusti a una ‘traducción libre’ de un autor francés” (Pellettieri, 2005:188). Lopéz (2005:210) hace referencia al comentario en el que “se felicita –irónicamente- por la mejoría de su estilo, insinuando un plagio o una adaptación de un texto francés...” (Guevara, 2011:6).

La primera edición impresa de esta obra pertenece a la sección Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y está fechada en 1924. La edición está a cargo de Jorge Max Rohde, quien pone en duda, reproduciendo las afirmaciones anteriormente citadas, la paternidad de Morante respecto de esta obra. La segunda edición impresa consta en el *Tomo 2 (1818-1824). Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad* de la Colección Historia Teatral del Instituto Nacional del Teatro (Buenos Aires, 2007) y está a cargo de Beatriz Seibel, con quien coincidimos en que “se sigue repitiendo sin fundamento” el comentario que aparece en la crítica del estreno acerca de que la obra “se atribuye” a Morante.

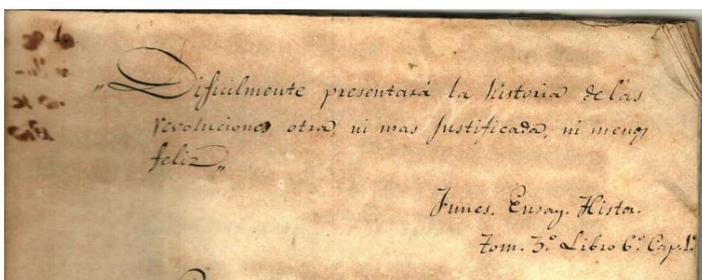
Frente a esta repetición, Ugarte Chamorro en *El teatro en la Independencia* (Lima, 1974) se esfuerza por confirmar la autoría de Morante, aunque sus argumentos se apoyan en otro error histórico y biográfico, el de la nacionalidad peruana del dramaturgo, hecho que además lo hace merecedor de encontrarse entre los autores del volumen de Chamorro. A pesar de esta equivocación motivada por la inexistencia hasta el momento de la partida de bautismo con la que hoy contamos, Chamorro recoge los estudios realizados hasta esa fecha sobre Morante y su obra, que no son pocos, pero que se quedan (a excepción de Berenguer Carisomo) en la noticia biográfica y bibliográfica.

Arturo Berenguer Carisomo (1947:172) empieza por afirmar que “entre los posibles ensayos dramáticos se encuentra el ‘Tupac-Amaru’, una de las piezas dramáticas –sino la única- más teatral, bien escrita y humana de este período tan desmedrado para nuestras máscaras”. Carisomo destaca la maestría de Morante en la composición de los personajes, comparándolos con el resto de los caracteres creados en el teatro de la época. Tupac es mucho más “salvaje”, Bastidas se encuentra a “insuperable altura” respecto de las mujeres del teatro de ese momento y los españoles forman un abanico de psicologías nada desdeñable, que transforma a Santelices, según Carisomo (1947:174), en el verdadero protagonista de la pieza.

Rosanna Cavazzana (1961:35) dice acerca de Morante y el *Tupac-Amaru*:

A través de toda la obra se siente palpitar el corazón apasionado y rebelde de Luis Ambrosio Morante. Si en alguna ocasión se llega a probar que *Tupac-Amaru* es la adaptación de una obra extranjera, descubriremos también, sin la menor duda, lo mucho que se debe a nuestro autor del transplante. Pero si se confirma lo que se sospecha, que le pertenece por entero, un mérito aun mayor adquirirá la labor creadora de Morante. Ese cómico de vigorosa raíz americana por su ascendencia indígena, que fue, asimismo, autor, traductor, adaptador y animador infatigable en esa primera hora de exaltación heroica del teatro argentino.

Tupac-Amaru es un drama neoclásico escrito en versos endecasílabos con rima asonante en los versos pares. Se estrenó el 25 de mayo de 1821, para celebrar el onceavo aniversario de la Revolución. Fascinado por la historia que narra el Deán Gregorio Funes o quizá por la repercusión que su obra tuvo en el marco de las independencias americanas, Morante recupera esas crónicas para crear su mejor texto dramático. Funes, además de ser el primero en escribir las crónicas históricas del suelo argentino, fue leído por César Augusto Rodney, presidente de la comisión diplomática norteamericana, quien citó parte de uno de sus ensayos en un mensaje público acerca de la independencia del Río de la Plata.



Epígrafe de la obra *Tupac Amaru*

Si bien me resulta difícil pensar en una empatía genuina de Morante con la figura del indio porque es altamente dudoso que cualquiera de aquellos intelectuales iluministas porteños la tuviera, existe la posibilidad de que la ascendencia indígena del dramaturgo aparezca de fondo en esta cuestión a la hora de crear sus obras. Ahora bien, más verosímil me parece la idea de que en realidad Morante presenta en sus textos a un líder revolucionario más que a un indio. Tupac-Amaru es un líder que mueve a su pueblo por aquello que es justo. Esa es la imagen que, creo, Morante pretende destacar y poner en la escena para un aniversario en el que se celebra el ascenso al poder de los americanos.

Tupac Amaru comienza con un epígrafe del Libro 6º, Tomo 3º de los *Ensayos Históricos* del Deán Gregorio Funes, que dice lo siguiente: “Difícilmente presentará la historia de las revoluciones otra, ni más justificada, ni menos feliz”. Recordemos que la fachada del teatro de la Ranchería (anterior a Morante, pero que marcó la base

epistemológica desde la que se leyó el teatro en Buenos Aires) mostraba la leyenda “Es la comedia espejo de la vida”. En este sentido, el teatro de Luis Ambrosio Morante fue indisoluble de la coyuntura que habitó y que lo habitó al mismo tiempo, a veces de manera referencial y directa, otras veces simbólicamente, otras, irónicamente. En este caso nos enfrentamos a la recreación de un hecho histórico y es necesario observar aquí la importancia de las fuentes.

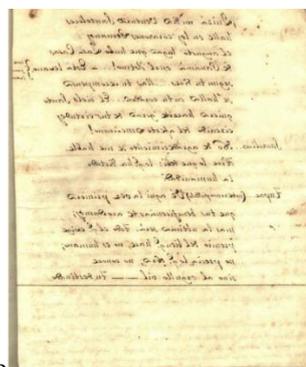
Lo primero que llama la atención al observar el manuscrito de *Tupac-Amaru* son las notas al pie. El texto cuenta con 28 notas al pie que en su mayoría remiten a la fuente histórica de Funes para desarrollar las condiciones en las que vivían los mitayos o para narrar la biografía de los personajes. Es interesante observar que Morante además de reproducir textualmente a Funes, utiliza la paráfrasis e incluye su apreciación personal. En la primera nota al pie del manuscrito ya deja ver su apreciación respecto de Santelices, lo que me hace pensar que esa inclinación teñirá la posterior construcción psicológica del personaje:

“D. Ventura Santelices, hombre singular, que hablando con los reyes jamás tuvo en su pecho oculta una verdad de que pudiese sacar provecho la justicia. Único y memorable ejemplo de desinterés y de humanidad para con los indios, consagró a su causa su reposo, su caudal y su vida. No parece sino que por una especie de prodigio lo había producido la España en esta época de corrupción para calmar la indignación del mundo y reconciliarse con el género humano” (Funes, *Ensayo Histórico*). Las virtudes de este imitador de Las Casas, emponzoñado apenas llegó a Madrid, nos han hecho darle un primer lugar en este drama. Sin embargo de que fue gobernador del Potosí, lo suponemos hijo de un Corregidor y sometido a la potestad paterna, para que así sus facultades no sean compatibles con su compasión (Morante, 1821:f3r).

Es sencillo notar también en esta cita, y tal como sucede también en la octava nota al pie, que se ocupa de Tupac-Amaru y que retomo más abajo, que Morante modifica los hechos históricos para ofrecer al público una mejor trama. Los cambios que opera responden a la voluntad de lograr mayor y mejor tensión dramática.



Diseño del folio con notas al pie



Estas notas al pie diseñan además un espacio textual determinado que permite inferir la existencia de una investigación histórica previa de parte del dramaturgo y la decisión de que dicho manuscrito no se destine únicamente a la escena, sino también a la lectura. Esta voluntad se observará en varios de los manuscritos que trabajo en esta tesis y muestra que Morante no pensaba solamente para la escena, sino que además sabía que sus textos serían leídos por lo menos por los censores del teatro.

4.2.2.2. *El argumento o la historia escrita*

Según Eichmann-Oehrli (2012:250), la rebelión comienza en Tungasuca (a unos 100 km al Sureste del Cusco) el 4 de noviembre de 1780, liderada por José Gabriel Condorcanqui Noguera, conocido por su nombre de guerra, Túpac-Amaru. La segunda semana de noviembre, Túpac-Amaru captura y ajusticia a Antonio de Arriaga, corregidor. El 7 de diciembre invade territorios del Virreinato del Río de la Plata y el 1° de enero de 1781 empieza el asedio a la ciudad de Puno. Como en enero fracasa su cerco al Cusco, decide cambiar algunas de sus políticas, pero el 6 de abril es apresado en Langui y finalmente lo ajustician en mayo.

La fábula comienza con un cuadro de indios mitayos maltratados por sus cómitres en el ingenio. Enseguida, como si una cámara de cine se acercara lentamente a un punto de ese cuadro, se muestra a Tupac Amaru y a Ventura Santelices, su amigo, conversando: Tupac está triste por la realidad que está viviendo su gente y su compañero intenta consolarlo señalando la belleza natural que tienen alrededor. Santelices apela a la esperanza de revertir la situación de los mitayos algún día. En esta charla, el espectador se entera de que Santelices logró sacar a Tupac de la mita y enviarlo a trabajar en las tareas domésticas en casa del Corregidor, su padre.

En este momento de la escena, la nota número 8 expone la intención de Morante como dramaturgo, pero también como director:

José Gabriel Tupac-Amaru era cacique de Tungasuca cuando la revolución que formó en 1780. Nunca fue mitayo, pero hemos querido demostrarlo así por conservar directa y no complicada la marcha de la acción, sin apartarnos de la máxima de W. Schlegel “El dramático no es historiador...” (Morante, 1821:f4r)

Si bien Morante le da mucha importancia a la veracidad de la historia, pone siempre en primer plano la acción dramática y el efecto escénico que su representación tendrá. Es por eso que, aunque apenas modifica los hechos históricos narrados en su fuente de referencia, se ve obligado a aclarar todo aquello que se aparte de esa historia aunque sea

en lo más mínimo. Entre la charla de los dos hombres y las notas al pie, se resume la ascendencia de Tupac-Amaru en el Marquesado de Oropesa, que nunca llegó a tomar.

El final de esta escena primera se compone de la primera mención a Micaela Bastidas, que sufre azotes en el cerro porque no ha querido entregarse sexualmente al Corregidor Arriaga. Santelices le ofrece a Tupac guardar su pensión para poder pagar el rescate de Micaela, pero el cacique lo ve como un objetivo demasiado lejano.

La segunda escena es un breve monólogo de Santelices, pero carga con la clave pedagógica de toda la pieza: “Tupac-Amaru será para nosotros un espejo donde se mire el Sud-Americano”. Para la fecha del estreno de *Tupac-Amaru*, las Provincias Unidas llevaban ya cinco años de independencia; sin embargo, más de la mitad de los países de Hispanoamérica eran todavía dependientes de España, lo que explica el ahínco de Morante a la hora de insistir en temas patrióticos y revolucionarios.

En la escena siguiente hace su aparición Arriaga, cuyos parlamentos citan todas las aberraciones y torturas que sufren los mitayos para inmediatamente justificarlas. Santelices le pide que trate bien a Micaela, pero en las escenas cuarta y quinta su despecho por el rechazo de la joven lo lleva a delatar a Santelices frente a su padre, que interpreta la amistad de su hijo con Tupac como un capricho. En la escena sexta, el Corregidor intenta aleccionar a su hijo acerca de las responsabilidades respecto de los indios, pero Santelices pronuncia un parlamento ejemplar:

¡La respetable causa que defendiendo es obra tuya! ¡Oh, puedas por mi labio hacer que vierta el corazón sensible lágrimas compasivas! Yo declamo, yo el grito elevo contra la tirana opresión de los Indios! ¿Un mitayo qué viene a ser en la extensiva fuerza de esta palabra? ¡El abatido esclavo del despotismo, presa de ambiciosos, incremento del sordo peculado y del más despreciable latrocinio! (Morante, 1821:f15r)

Este parlamento continúa durante un folio entero, a lo largo del cual es posible ver que Santelices hijo se construye como personaje delegado⁸ de la obra: Morante introduce en el medio del parlamento de este personaje una nota en la que empatiza con aquellos indios que han debido dejar a sus familias para partir a la mita.

El Acto Segundo se centra en la relación entre Túpac y Micaela. Después de la amenaza de Arriaga de azotar a la joven y mientras la pareja añora tiempos mejores, Catari se acerca a avisarles que el Corregidor desea enviar a Tupac a la Capital y dejar a Micaela con Arriaga. Aunque Santelices intenta intervenir, Micaela es castigada y Tupac, junto a Catari, decide reunir a su gente y matar al enemigo.

⁸ Philippe Hamon (2002, “Un discurso coaccionado” en *Apuntes de cátedra de Literatura Argentina II*, UNLZ) denomina “personaje delegado” a aquel que se encarga de transmitir la ideología de la obra.

En el Acto Tercero, Tupac exhorta a sus compatriotas a la rebelión y los incita a matar al Corregidor, pero no siente lo mismo respecto de su hijo, por lo que el acto concluye con su decisión de revelar el plan a Santelices.

El Acto Cuarto encuentra a Santelices ofreciendo su vida a cambio de que dejen vivo a su padre, pero Tupac sabe hablarle acerca del egoísmo del Corregidor, que es puesto en evidencia algunas líneas más adelante cuando Santelices padre intenta engañar a su hijo para que éste someta a los indios. Santelices le pide al Corregidor que se vaya unos días a la Capital, pero el Ministro Areche, que está pergeñando una política que destruya a los indios para cambiarlos por africanos, los visitará pronto. A pesar de este argumento, su hijo lo incita a partir y esto hace que el Corregidor se dé cuenta de la inminente conspiración. Tupac se da cuenta de que esto ha pasado y perdona a su amigo, pero le pide que tome partido. Finalmente, Santelices toma el bando de los indios.

El último acto comienza con la celebración del triunfo de los indios, que han matado a Arriaga. Aunque Micaela pide piedad para los españoles, Tupac le explica que eso no es posible y desea encontrar al Corregidor para tener un combate cara a cara. En la nota 25 de este acto, Morante nos explica que en el tiempo de Tupac-Amaru se utilizaba la palabra “rebeldes”, mientras que en su coyuntura los llaman “insurgentes”. En este movimiento se evidencia la identificación del dramaturgo con su personaje. Si antes el personaje delegado era Santelices, ahora es Tupac quien lleva la voz de la ideología de la obra.

Mientras Micaela está preparando el descanso de Tupac, el Corregidor se acerca y ella lo cobija y lo perdona, contándole que su hijo no ha tomado armas contra los españoles. Descubren a Micaela y Tupac ordena matar al Corregidor, pero su amigo le pide que no lo haga. Finalmente, Tupac lo perdona, pero padre e hijo se separan, uno por la causa española, el otro por la de los indios.

4.2.2.3. *El espacio de representación: la mutación del “buen salvaje”*

Túpac-Amaru presenta, al igual que *Idamia o la reunión inesperada*, la figura de los nativos, de los “indios”. Sin embargo, los personajes de este drama de 1821 se construyen como pares tanto de los personajes españoles de la misma obra como del propio dramaturgo. Túpac-Amaru no representa aquellas cualidades que se rescataban de los “salvajes” a las que aludía Rousseau. En este caso, el protagonista es un político, un rebelde, tan occidental como Belgrano. No se plantea en este drama la oposición entre

naturaleza y cultura o entre civilización y barbarie, sino que se cuestiona el compromiso con la patria y con la revolución. Es una arenga en contra de la opresión.

A diferencia de lo que ocurría con la obra de 1808, en este caso no es posible ver una idealización de lo natural porque la naturaleza es aquí el espacio donde sucede la tortura, donde se desarrolla el proceso de dominación de los nativos. Por otro lado, Santelices no funciona aquí como antagonista, por lo que los ámbitos en los que se desenvuelve son los mismos en los que circula Túpac. Cuando leo las didascalias, la sensación es que ambos amigos se encuentran observando desde lejos una imagen que representa la desgracia de los mitayos, pero ellos no están involucrados en esa escena. No hay una contraposición aquí entre nativos y españoles, sino más bien entre oprimidos y opresores.

Esta contraposición y la construcción del opresor como un otro se enmarcan en el Alto Perú, en la provincia de Tinta, lo que crea una distancia con el espectador porteño, aunque al mismo tiempo permite cierta identificación con lo Sudamericano y remite a la historia reciente en la que algunos valerosos militares habían cumplido el imprescindible papel de liberar los territorios de los españoles. El espacio de representación contiene dos representaciones de los espacios que no son significativas en tanto tales: la mita y la morada del Corregidor. Si bien los personajes principales se mueven entre ambos sitios, no tienen éstos una importancia significativa.

4.2.2.4. *Cuerpo y lugarización*

Ahora bien, no sucede lo mismo con los personajes. La psicología de Santelices y de Tupac, incluso la de Bastidas, apuntan a una identificación directa del militante rioplatense con ellos. Hay aquí una apelación al corazón independentista de los rioplatenses, aunque más no sea en clave nostálgica que los lleve a recordar aquellos recientes tiempos donde se perseguía la libertad. Si bien no se trata aquí de una alegoría, es posible pensar de todos modos que el personaje protagonista funciona como símbolo de la valentía, de la libertad, del compromiso político. Es la presencia sagrada de Tupac-Amaru convocada por el actor en escena la que apela a la afectividad patriótica del espectador, que puede identificarse con la causa.

Es sabido que, a pesar de su valentía, su heroísmo y su compromiso con la causa de su gente, Túpac-Amaru fue descuartizado por los españoles poco tiempo después de liderar su rebelión. Había un no-lugar, una imposibilidad en el objetivo que se planteaba,

pero que al mismo tiempo sentó precedente. Existía en la misma idea de independencia y rebelión un componente utópico, algo grande en su sola mención, pero con muchos matices en el referente.

Cuando se estrena esta obra, la independencia de las Provincias Unidas ya se había declarado y San Martín ya había cruzado la cordillera para liberar a Chile, pero las políticas vigentes ataban al territorio cada vez más a las potencias económicas. Militar la libertad significaba militar un ideal que más que llevar a una consecuencia real, construía una identidad local. En esa construcción radica la utopía: sin idealismo es imposible que haya identificación, que haya lugarización. La ou-topía, incluso la idea de espacio perdido, contribuyen a la creación de una afectividad respecto del suelo.

¿Por qué se refuerza aquí el proceso de lugarización? Porque para un porteño de 1821 la representación de una rebelión dispara velozmente el recuerdo de 1810 y de la lucha por la independencia que todavía en el momento del estreno sigue generando luchas civiles. Porque situar al personaje en un espacio lejano y crear su psicología como la de un par lleva a la identificación inmediata. Porque lo que se buscaba a nivel político en ese momento en Buenos Aires era defender ideales, pelear por ellos, comprender cuál era el lugar de cada uno.

Esta obra agrega un componente afectivo: la relación entre Túpac-Amaru y Micaela Bastidas. A esta pareja no la une solamente el amor, sino también su personalidad guerrera e incluso sus diferencias. Ella supera en sus acciones la valentía de su amado, se arriesga hasta a perdonar a su enemigo, pero sin doblegarse. Las psicologías de estos personajes se prestan fácilmente a la identificación de los participantes del convivio. Quizá somos un pueblo que ha sabido luchar de esa manera y nos observamos en estas escenas y nos sentimos orgullosos del resultado de ese proceso.

4.2.2.5. *Territorialidad y nación*

A diferencia de lo que observé en otras de las piezas analizadas, *Túpac-Amaru* no remite directamente al concepto de patria ni apela solamente a un sentimiento patriótico abstracto. Este texto dramático pone en evidencia la necesidad de una historia compartida para poder construir una nación. Creo que su función fundamental (evidenciada en la efeméride del día del estreno) es recordar lo que ya pasó. La construcción de una patria remite a un lugar, mientras que la de una nación remite al tiempo, al pasado, a la historia.

Si bien es posible hacer una analogía entre el Cuzco y las Provincias Unidas y entre esta rebelión y nuestra Revolución de Mayo, queda claro que el efecto fuerte de este estreno es la conmemoración, el recuerdo, volver a pasar por el corazón aquello que parecía imposible, pero que ya ha sucedido. Reivindicar la lucha, el esfuerzo, el sufrimiento y el sacrificio para poder apreciar y agradecer el presente.

La Historia aparece aquí concretamente como texto escrito. Morante toma las crónicas del Deán Funes, las cita, las menciona, son la fuente de su escritura. Le da cuerpo a la historia en una escritura que performa un pasado común, el punto de partida de una nación. El manuscrito de *Túpac-Amaru* es una fuente de nuestra historia compartida como nación y lo que narra en su letra lo era también para los espectadores de su época. Nuestra nación se funda en una revolución y Morante lo deja bien claro cuando presenta esta obra. Morante coloca a Funes entre los relatos históricos que dan nacimiento a la nación y se coloca junto a ellos al escribir este texto dramático que, además, multiplica sus sentidos y significados cuando es llevado a escena.

Es evidente que para *Túpac-Amaru* el cuerpo de la patria es el cuerpo de sus propios pares. Los vejámenes físicos que sufren los mitayos ponen en primer plano la importancia del cuerpo. Defender los cuerpos y su integridad es defender la patria. Si escalamos hasta el nivel de la representación, los cuerpos de los actores en la escena actuando la defensa de estos cuerpos indios funcionan de disparador para la evocación de cada una de las instancias en las que los propios porteños han puesto el cuerpo para la defensa.

El discurso en contra de la opresión en boca de Santelices, defendiendo la integridad física y simbólica de un pueblo es el discurso que todos los presentes seguramente querían escuchar. En esas palabras se (per)forma una nación incipiente. Los procesos de lugarización se producen por analogía y aquellos de territorialización hacen de este imponente drama decimonónico un hito para la historia cultural de nuestra nación. No solo el contenido del texto dramático sino también la existencia de su manuscrito original y de sus dos versiones impresas dan forma y contenido al territorio en tanto evidencian quién es dominado y quién dominador.

Durante el proceso independentista y quizá durante todo el siglo XIX, es posible ver a nuestra nación como un territorio deseante (Fabri, 2016): todo lo que la patria y la nación son desea afianzarse, construir su mapa, institucionalizar sus costumbres, darle lugar a lo local. El territorio es siempre deseado y deseante porque se mueve por la

necesidad de apropiación, de afectivización, de pertenencia, en función de la búsqueda de una identidad. Porque, en definitiva, siempre se trata de buscar quiénes somos.

4.2.3. Conclusiones del apartado 4.2.

Me detuve entonces en este apartado en las obras que operan en la construcción de territorialidades a partir de la alteridad. En el caso de *Idamia o la reunión inesperada*, observé la polaridad entre naturaleza y cultura, la reivindicación de aquel “buen salvaje” rousseauiano que termina siendo asimilado al europeo y viceversa. Observé también el movimiento de hipálage que indicaba que la barbarie o la civilidad de los seres humanos se desarrollaba en función del espacio que habitaban, aunque no así de sus costumbres.

En el caso de *Tupac-Amaru*, en cambio, la alteridad está personificada en el torturador español y quienes lo acompañan. El otro es el opresor. Para el momento del estreno de este drama, ningún rioplatense buscaría identificarse con España, sino que el efecto conmemorativo de la obra cuya representación fue enmarcada en una fecha patria generaba una historia común, característica fundamental para la creación de una nación.

El cuerpo de la patria es en *Tupac-Amaru* el cuerpo de cada uno de aquellos mitayos, evocación de quienes lucharon poniendo en juego su integridad para la causa independentista. El cuerpo de los presentes en el convivio y su experiencia afectiva es parte del cuerpo de la patria que apoya la conformación de la nueva nación. La alteridad aquí es significativa: no somos salvajes de una tribu nómada, pero tampoco somos españoles. Tenemos nuestras raíces en este territorio americano, pero “gozamos” de ilustrada cultura y nos identificamos con el héroe que conserva lo idílico de la naturaleza inmaculada y la estrategia política para gobernar una nueva tierra.

4.3. Territorialización y teatro político: la omnipresencia de la causa patriótica

4.3.1. *El hijo del Sud*

4.3.1.1. *El manuscrito*

Este manuscrito se encuentra conservado en el Archivo General de la Nación. Sus hojas están amarillentas y la costura del lomo se encuentra desprendida en la parte superior. Además, el folio final está roto, rasgado a la mitad. A pesar de esto, el texto es

legible en su totalidad y presenta múltiples correcciones de mano del dramaturgo, fundamentalmente sustituciones léxicas relacionadas con la voluntad de mejorar la estética del texto y responder a las estructuras del verso neoclásico. En la portada, debajo del título, se lee el epígrafe de Garcilaso “Por estas asperezas se camina de la Inmortalidad al alto templo do tarde asciende quien de allí declina”.

Existe de esta pieza una versión impresa, que corresponde a la Sección Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es la obra número 8 del Tomo I, editado en 1924, y está acompañada de una noticia preliminar a cargo de Jorge Max Rohde.

El hijo del Sud es un “acto alegórico con música” atribuido a Morante porque con su nombre coinciden las iniciales que cierran el manuscrito. El argumento narra el conflicto que el hijo del Sud enfrenta al tener que decidir entre el camino de la (falsa) Libertad y el camino de la Virtud, el primero bello y lleno de flores y el segundo yermo y gris. La Libertad y la Virtud, personajes alegóricos, le prometen triunfos y lo tientan con ilusiones, mientras el padre Sud lo arenga para que se decida a liberar a la Patria del yugo del tirano. Finalmente, toma el camino de la Virtud y llega, acompañado por ella y por la Libertad, y por intermedio de la Patria, al encuentro con la Inmortalidad.

4.3.1.2. *La archipoética neoclasicista*

Arturo Berenguer Carisomo, en su libro *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947), escribe un capítulo titulado “El neoclasicismo jacobino” (pp. 111-127), en el que, entre otras piezas, analiza *El hijo del Sud* de Morante. Resulta interesante observar que, al uso de la crítica literaria de la primera mitad del siglo XX, Berenguer Carisomo manifiesta abiertamente su desagrado frente a todos aquellos dramas que emulan las formas neoclasicistas. El teatro de la revolución, dice, necesita despegarse de lo español y, para esto, encuentra el teatro jacobino francés como ejemplo de los ideales de libertad y revolución contra la tiranía.

Berenguer Carisomo se indigna porque los intelectuales porteños no logran encontrar una forma propia. La emulación de retóricas ajenas, sostiene, no produce ningún resultado artísticamente feliz en nuestro territorio. Por otro lado, observa que la Sociedad de Buen Gusto de Teatro “se equivoca” cuando propone un teatro anti-español porque instala una censura y ninguna censura genera productividad en las formas artísticas.

Si bien Berenguer Carisomo se refiere puntualmente a lo que sucedía en el teatro, es importante ver que las ideas de Rousseau habían marcado a los intelectuales porteños a través de las políticas propuestas por Mariano Moreno. Es fundamental pensar en el pensamiento iluminista y racionalista a la hora de abordar *El hijo del Sud* porque esta obra representa un quiebre en la macropoética de Morante. Luis Ambrosio Morante, en las piezas que se conservan en la Ciudad de Buenos Aires, mantiene como constante en su dramaturgia el desarrollo de fábulas o sucesos vinculados con la vida cotidiana o con coyunturas representadas por personajes en sus biografías particulares. En esta obra neoclásica, en cambio, se ve manifestado un pensamiento abstracto sostenido desde el racionalismo y que no se materializa en tensiones dramáticas, sino que alegoriza valores que estaban en circulación en el Buenos Aires de esa época entre los intelectuales que participaron de la Revolución de Mayo.

Aquella pobreza estética que dice ver Carisomo se basa en que el texto intenta exponer una doctrina en forma teatral, pero carece de tensión dramática. No hay nudo más que aquella decisión que el personaje Sud debe tomar, pero que resulta evidente desde el comienzo de la obra, porque ya se sabe cuál es el mensaje que se intenta transmitir. “La censura española, caída en 1813 con la Asamblea famosa, se convierte, a poco andar, en una censura inversa: el teatro ‘debe’ ajustarse al canon revolucionario” (Berenguer Carisomo, 1947:159).

El hijo del Sud se representó en conmemoración del tercer aniversario de la Revolución de Mayo y en el mismo año en que se convocaba la Asamblea del año XIII. Morante, aunque influenciado por las ideas iluministas del círculo intelectual y letrado sabedor de, por lo menos, tres idiomas, no dejaba de ser un hombre de oficio. Había dedicado toda su vida a la escena, en la que había empezado “desde abajo”, como apuntador y consueta. La pieza que me ocupa se sale de la práctica escénica y se enmarca en la literatura, una literatura absolutamente española en su forma retórica pero que al mismo tiempo quiere ser francesa en sus ideas, cuyo efecto práctico buscará en territorio rioplatense.

Me estoy refiriendo aquí a una transición, a un momento bisagra en la conformación de lo que será la Nación argentina, en el que resulta atinado preguntarse por la conformación de territorialidades que se ven problematizadas en la obra de Morante a través del discurso propuesto en los parlamentos de los personajes alegóricos de *El hijo del Sud*.

4.3.1.3. *El cuerpo en la alegoría: otra forma de crear territorio*

Territorializar es al mismo tiempo hacer propio el territorio y constituirse como sujeto individual en función de la relación con el espacio habitado y su comunidad (Hassner, 1997:57; en Paasi, 2007:1). En tiempos en que las ideas rousseauianas proponen un contrato social que ponga al hombre americano a vivir bajo normas y derechos regulados desde un estado, surge de la pregunta: ¿quién es ese estado?, ¿desde dónde y desde qué perspectivas se construye?, ¿quiénes forman parte?

Luis Ambrosio Morante es un personaje que encarna todas las tensiones sociales y políticas de la última etapa del Virreinato del Río de la Plata. Es mestizo, nacido en Buenos Aires. Su prolífica dramaturgia deja en evidencia en los parlamentos de sus personajes la voluntad de delinear una territorialidad que nada tiene que ver con lo español metropolitano. Involucrado en la causa independentista, Morante intenta construir a través del teatro una identidad sudamericana. Su trabajo en este sentido pone en crisis el enraizamiento de la dramaturgia europea y española en América y propone una nueva forma de pensar la institución teatro y, a través de ella, el ser sudamericano. Mientras en España se materializan los valores eclesiásticos en la escritura de Calderón, en el Río de la Plata asistimos a la corporización de la Libertad, de la Virtud, de la Razón y del Sud.

Ponerle cuerpo (el cuerpo del actor) a estos personajes es darles las piernas necesarias para pisar un territorio, ese territorio que está en pugna, en contradicción, transición y transformación. Alegorizar es justamente ponerle cuerpo a algo, materializar algo que es abstracto. Ahora bien: materializar en texto a la Libertad o a la Virtud nos remite al sentido semiótico de representación, un signo que reenvía a un referente. Sin embargo, cuando esa materialización sucede en el cuerpo de un actor, se hace necesario el abordaje de ese procedimiento a partir del “espesor de acontecimiento” (Dubatti, 2012:95):

La unidad del cuerpo poético posee la capacidad de acontecer sin disolver las presencias originarias de las materias informadas: puedo ver la unidad pero también los materiales que confluyen en ella en su estadio anterior a la confluencia y/o atravesados por la afectación que la nueva forma les produce. Puedo ver al mismo tiempo el cuerpo natural-social del actor (material anterior a la nueva forma); el cuerpo afectado del actor (cuerpo natural-social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la

afectación del convivio); el cuerpo poético o la de-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro, el cuerpo de la nueva forma.

Estos niveles se mezclan, se superponen, se cruzan. Cuando hablo, además, de teatro fundamentalmente político, de un teatro que reivindica un pensamiento revolucionario, aparece en primer plano no solamente ese parlamento explícitamente militante, sino además la convicción de ese dramaturgo, director y actor, que ponen el arte al servicio de la política.

El hijo del Sud es un indio, un nativo americano al que su padre le aconseja elegir el camino correcto guiándose por la luz de la Razón. Aparece allí, quizás, Morante, el mestizo interpelado por la intelectualidad naciente. Es importante ver, en relación con esto, que la Revolución de Mayo no fue una revolución popular. A diferencia de la Revolución Francesa en la que se inspiraron, los intelectuales porteños no contaban con una clase social nueva en el territorio que le pusiera la fuerza física y el apoyo popular a las nuevas ideas. El Plan Revolucionario de Operaciones de Mariano Moreno planteaba la necesidad de controlar al pueblo mediante el terror, proponía una dictadura en la que todo aquel que no siguiera los mandatos jacobinos fuera asesinado. Por suerte, Mariano Moreno no tuvo éxito en la Junta Grande en la que fueron representadas las provincias y así fue dejado de lado dicho plan.

Ahora bien: Morante propone, en un contexto de legitimación de la nueva forma de gobierno en Buenos Aires, la posibilidad de pensar de forma alegórica la identificación del Sur con el “indio”. El hijo Sud es un “indio” en el drama: la representación del espacio aparece aquí ligada directamente a una identidad y esa identidad, a su vez, se constituye a partir de la negación de un otro. El indio es “no-español”. La Asamblea de 1813 prohíbe toda manifestación artística que no defienda los ideales revolucionarios, es explícitamente anti-española.

En la pieza, la construcción imaginaria de ese otro es, por negación o asimilación, la construcción de una subjetividad propia. En esta coyuntura en particular, además, la conformación de un yo está directamente ligada al territorio. Para empezar a saber quiénes son, esos personajes (y en consecuencia, los artistas involucrados) tienen que empezar por saber quiénes no son, a quiénes se asemejan o de quiénes se diferencian: ¿son españoles o no lo son?, ¿son europeos (por extensión) o no lo son?, ¿viven en un territorio “prestado” por una monarquía remotamente lejana o son libres de sentir que su relación con el espacio los constituye?

4.3.1.4. *La metáfora del camino y el sujeto radicante*

El hijo del Sud, como se trata de un drama alegórico, no trae aparejada la representación de una comunidad anclada a un territorio, pero sí aparece la metáfora del camino, la elección entre el camino de la Virtud y el camino de la Libertad. La representación de esos dos espacios, de esos dos recorridos, remite a la simbolización o alegorización de ambos valores y a la forma en la que la dramaturgia construye el posible recorrido político de la incipiente nación. Ese recorrido incluye en *El hijo del Sud* la delimitación de un espacio simbólico identificado con el Sur, pero también con la República y con una teleología que apunta a la Gloria. El espacio simbólico del Sur, el hijo Sud, se opone a la Libertad porque, en el sentido del contrato social, esta Libertad es falsa. No hay bondades gratuitas disponibles sin precio alguno, no se llega a la Gloria o al objetivo republicano, a la independencia, a través de la Libertad, porque para los racionalistas la Libertad es solamente el estado natural, la naturaleza en sí misma. La Virtud, en cambio, es un camino difícil, quizá porque, de la mano de la Razón, implica la sumisión a reglas, a leyes, la lucha por llegar a algo glorioso, por el esfuerzo que significó, pero porque reordena un caos e implica saber quién es cada uno en ese caos, de qué formamos parte, qué nación construimos. Dice Nicolas Bourriaud (2009:37):

En su famoso ensayo *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanón explica que la mejor arma del colono consiste en imponer su imagen por encima de la del pueblo colonizado. Resultaba necesario destruir aquellas imágenes intrusas para volver a encontrar, bajo la capa que las obliteraba, las de los pueblos en lucha por su independencia.

En ese momento surge esta obra: las imágenes intrusas empiezan a destruirse, pero todavía no se vislumbra algo propio sino más bien una mezcla de elementos que marcan un camino diferente. Ese camino yermo de la Virtud hacia la Gloria, el del indio que llega a la Inmortalidad, sólo tiene en su recorrido elementos prestados. Las postas de esta carrera son aquellas que los otros ya superaron y que, de algún modo, ahora nos tocan a nosotros. Es como si no pudiera construirse sobre el vacío, como si sólo se tratara de tomar de otros para poder construir un híbrido y ser eso que somos.

Aunque hay un lugar del acontecimiento teatral que podemos llamar “desterritorializado” y que correspondería a la poésis (Dubatti, 2017), a la metáfora, a la construcción de un mundo poético, el vehículo del hacer teatral es, sin embargo, el cuerpo del actor. Ese cuerpo se ancla necesariamente en un territorio que forma parte de su proceso de subjetivación, entonces ese mundo poético no puede sino encerrarse en el

proceso de territorialización de los sujetos participantes. Producir territorialidades es subjetivarse. En relación con esto, es interesante también el concepto de sujeto radicante. El radicante, explica Borriaud (2009:57), se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo “radicante” califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.

El sujeto radicante es nómada y se presenta como una construcción, su eje es el movimiento, el itinerario que dibuja en el trayecto de los suelos sobre los que se desplaza antes de afincarse (si es que lo hiciere) en una identidad. Esa identidad está en constante movimiento. La construcción de un territorio depende de la relación del hombre con el espacio que habita (o recorre) y esa relación se modifica y cobra distintos sentidos a lo largo del tiempo porque inevitable y necesariamente el ser humano evoluciona. Esa evolución es causa y consecuencia del imaginario simbólico que se hace presente en el arte. Poder simbolizar y sublimar las propias necesidades humanas es parte del proceso vital. El teatro, en este sentido, encarna y pone maravillosamente en evidencia la imbricación total de cuerpo y mente humanas, la indisociación entre ambos, la necesidad de una mirada holística del hombre hacia sí mismo y a la sociedad. La relación de cada sujeto social con el espacio es la relación con los otros. Sin esta vinculación triangular, el ser humano no puede definirse: somos seres sociales y nos definimos e identificamos en la relación con nuestro hábitat. Sostiene Carl Jung (2008:190):

Como individuo, el hombre es un fenómeno sospechoso cuyo derecho a la existencia cabe impugnar desde un punto de vista biológico, ya que biológicamente el individuo solo tiene sentido como ser colectivo o como parte integrante de la masa. Pero el punto de vista cultural le otorga al hombre una significación que lo separa de la masa y que en el correr de los siglos condujo a la formación de la personalidad...

Aquí es donde la alegoría de los caminos funciona como engranaje ideal del desplazamiento de Virtud y Libertad a valores posibles de ser encontrados en el indio, en el Sur. El sujeto consigo mismo y con el colectivo se crea, crece, se desarrolla, dentro o a través de una identidad móvil. Explica Bourriaud (2009:61-63):

...lo radicante implica un sujeto: pero este no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea, y que son sus dos modos de visibilidad: en otros términos, es el movimiento lo que permite in fine la constitución de una identidad.

[...]

Lo radicante difiere así del rizoma por su insistencia en el itinerario, el recorrido, como relato dialogado, o intersubjetivo, entre el sujeto y las superficies que atraviesa, en que se arraiga para producir lo que se podría llamar una instalación.

Entonces, en el proceso de construcción de territorialidades en la obra de Morante, nos encontramos con la alegoría de los caminos. La coyuntura nos muestra un momento de transición, un punto medio de un recorrido en constante movimiento, uno de aquellos “botones” en los que el radicante (opuesto al rizoma) se detiene para luego seguir su camino, un camino incierto. Ese camino es, además de temporal, territorial, físico y concreto: es el camino de construcción de la subjetividad individual (de cada actor, de Morante como hombre de teatro, de cada ciudadano porteño) y de las identidades colectivas, es el camino en el que los vecinos dispersos en sus moradas se transforman en un ejército popular cuando se ven amenazados por una tropa inglesa en 1807, por ejemplo. Ese mismo camino es el que dibuja también el texto de la pieza en sus formas retóricas españolas, en su estilo neoclásico y en sus ideas jacobinas. Con todo esto se está buscando un camino. Aunque con elementos prestados, lo que está en proceso es algo nuevo, híbrido, en conflicto y caótico, pero, en definitiva, propio.

4.3.2. *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*

4.3.2.1. *El manuscrito y sus ediciones*

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el Archivo General de la Nación junto a otras piezas teatrales con el sello de ese mismo año 1825 y de años anteriores o subsiguientes. Se encuentra en buen estado, con sus hojas amarillentas y el lomo cosido en encuadernación moderna. En la portada se observa el número 16 y el título, bajo el cual el subtítulo “Drama pieza histórico militar en dos actos” está tachado quedando la corrección “Pieza militar” por encima. El manuscrito termina con la leyenda “Fin del Acto 1º”, por lo que se considera inconcluso. Posee además múltiples correcciones, que entiendo se deben a decisiones del dramaturgo para la redacción del texto dramático.

Hasta donde tengo noticia, esta pieza fue editada y publicada tres veces: la primera corresponde a una edición realizada por Paul Groussac para la Revista “La Biblioteca” correspondiente al Tomo VI del Año II, de 1897. La segunda edición de esta obra es la que realizó Narciso Binayán para la Sección de Documentos (Tomo IV, N°3) del Instituto

de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el año 1926. Por último, Beatriz Seibel la editó para el Tomo 2 (1818-1824), *Obras de la independencia* de la *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad* del Instituto Nacional del Teatro en el año 2007.

En la edición de *La Biblioteca*, Groussac sostiene que *Defensa y Triunfo del Tucumán* no fue estrenada. También atribuye la paternidad de la pieza a Luis Ambrosio Morante. Ninguna de las dos afirmaciones se encuentra adecuadamente justificada. Groussac afirma que Morante escribió este texto dramático porque la letra del texto base y las de las correcciones coinciden, son del mismo puño. Además, dichas correcciones apuntan al efecto escénico y no al gusto literario. Por otro lado, argumenta que la pieza no está terminada porque el manuscrito contiene el subtítulo “primer acto”, pero no así el correspondiente al segundo acto.

Este carácter inconcluso, dice Groussac, se vincula con la idea de que no haya habido estreno: el 26 de mayo de 1825 se estrenó en el teatro de Buenos Aires *El Duque de Viseo*, protagonizada por Morante y Trinidad Guevara. Aparentemente, en una escena en la que Enrique, personaje encarnado por Morante, le reclama amor a Violante (Trinidad Guevara), al mismo tiempo en que pronunciaba ardientes palabras, se atrevió si no a tocarla, por lo menos a intentarlo. Este comportamiento era inadmisiblesobre un escenario. En ese momento, la actriz ordenó que se bajara el telón. A los pocos días, una crítica feroz condenó a Morante en *El Argos*. Avergonzado, fue dejándole sus papeles a Velarde y alejándose de los escenarios. Es por eso que Groussac cree que la obra fue escrita y aprobada, pero no llegó a estrenarse:

Esta obrilla fue, pues, escrita e incorporada al repertorio del Coliseo en el año cómico de 1825. No fue representada; su nombre no figura en los *Anales* (manuscritos) *del Teatro de Buenos Aires*; ni se menciona en el *Argos*, que murió violentamente el 3 de diciembre, ni en el *Mensajero Argentino*, que había nacido el 18 de noviembre para matar a aquel, y que, bajo la pluma de Juan Cruz Varela, se dedicó con preferencia a la crítica teatral. Por lo demás, el hecho de no haberse representado este drama de circunstancias concuerda con la presunción de ser su autor el célebre Morante, y hasta corrobora esta atribución (1897:154).

No puedo confirmar estas suposiciones como tampoco negarlas. Sí es cierto que, entre los manuscritos conservados en el Archivo General de la Nación, el único posterior a 1825 que involucra a nuestro dramaturgo es *Al que le venga el sayo que se lo ponga* de 1827. En esos dos años previos no tenemos noticias de la estrella del teatro sudamericano. La edición de Narciso Binayán de 1926 retoma aquella de Groussac con la marca y agregados correspondientes a las correcciones del manuscrito, que el primero no anota.

La noticia preliminar de esta edición es escueta, pero difiere con la original respecto del estreno de la pieza. Siguiendo a Bosch, Binayán sostiene que *Defensa y triunfo del Tucumán* se estrenó el 30 de julio de 1821 y se repitió el 31 de diciembre de 1833, función para la cual se hicieron las correcciones que se ven en el manuscrito. Beatriz Seibel, en la edición de 2007, también suscribe a la información brindada por Mariano Bosch.

4.3.2.2. *El argumento*

Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano comienza con Nicasio, Ignacio y Vilbado conversando, al despertar de una noche de juegos, acerca de la amistad y de compartir el dinero entre amigos. Interrumpe la conversación Malapeste con una nota para Ignacio en la que le piden que prepare las tropas y vigile al enemigo, que ya había llegado hasta Tafí-Viejo. Ignacio solicita al Sargento Mayor treinta hombres para prevenir un posible ataque emboscado. Antes de partir a cumplir con su misión, Ignacio saluda a sus amigos y les pide que, si muere, tomen su equipaje y paguen las deudas pendientes a sus amigos y, si les sobra, que se tomen unos tragos en su nombre.

Nicasio y Vilbado quedan en el puesto, donde de pronto se presenta el General Manuel Belgrano, a quien alaban destacando su temperamento justiciero. Belgrano busca a Ignacio, pero le informan que se ha ido a observar los movimientos del ejército de Lima. Vilbado se ofrece a reemplazarlo y Belgrano acepta, con la condición de no ser él el culpable en el caso de que muera. Le asegura, de todos modos, gloria y fama. Vilbado insiste en no echar las culpas, porque para él fallecer como un héroe es un premio.

Le llega el turno a Nicasio, a quien Belgrano reprende por haber pasado una noche de juego. Le dice que la guerra es responsabilidad de todos y que él está para pelear por la libertad. Nicasio reconoce sus errores.

Después de esta escena se produce un cambio de cuadro que podría indicar un posible segundo acto. Narciso Binayán, en la edición de 1826, lo anota como Acto II. Comienza con algunos paisanos bebiendo y festejando el golpe contra los realistas. Chuflete y Tambor se desafían mutuamente a matar españoles a la vera del río. Cosme, el dueño de la pulpería, les dice que no es momento para desafíos, sino para prepararse para la camorra.

Chuflete cuenta que se trataba de una vanguardia al mando de Tristán y que ya recularon. Tambor agrega que traían cañones y que él y su Cabo de escuadra y otros soldados les quitaron uno. Tambor siente que la causa que defienden los hace valientes,

se presenta como porteño, hijo de padre. Chuflete se presenta como guacho. Vuelven a pelearse y Cosme los aparta pidiéndole a Chuflete que cuente más sobre la guerra. Chuflete narra cómo desde Yatasto el ejército retrocedió por orden de Belgrano hasta Tucumán, con las carretas y las familias delante. A Díaz Vélez lo despertó de la siesta un español y él, apelando a sus rápidos reflejos, le disparó, montó el caballo y salieron todos al galope. Mientras huían, dispararon un cañonazo que hizo que los perseguidores se amontonaran y tropezaran con los árboles a causa de no conocer el camino. Finalmente, Chuflete comenta el valor de los americanos. Todos brindan por Chuflete y su relato.

Cosme se sorprende porque Malapeste y Pierna Santa pelean a cuchillazos. Tambor los hace detenerse y darse la mano en señal de amistad. A partir de este momento, el tema de la batalla cambia por aquel del deseo amoroso. Pierna Santa desea a la hija de Cosme y Malapeste también. Juana elige a Malapeste y Chuflete le recuerda a Pierna Santa que su cuñada estuvo pasando su viudez sin volver a casarse para esperarlo. Pierna Santa hace caso omiso de estos comentarios e intenta sobornar a Cosme para quedarse con Juana. Cosme no lo acepta, narra cuán honrada ha sido su vida de pulpero y dice que al patriota que muestre más acción en la batalla le dará la mano de Juana y también la pulpería. Todos se ofrecen a participar menos Malapeste, lo que ofende sobremanera a Juana.

Se presenta en la pulpería Belgrano, acompañado del Oficial del ejército realista, a quien no había querido ejecutar hasta tanto el pueblo no escuchase su valor y su mensaje: Don Tristán avisa que si los tucumanos se rinden, se los tratará con respeto, pero si no es así, el General Belgrano deberá hacerse cargo de los estragos que hagan los españoles. Frente a este discurso, todos los presentes viven a la patria libre de tiranos. Belgrano afirma que la osadía española será la llama que encenderá a los americanos. Comienza entonces un contrapunto entre el oficial y el General en el que recuerdan las batallas de Yaguaycoragua y Huaqui, ganadas por los españoles; la de Yávi, en la que vencieron los patriotas y la de Suypacha, en la que no corrieron la misma suerte. Finalmente, Belgrano manda a decir a Tristán que deje a los miserables volver a sus hogares y se rinda.

Tambor, Malapeste y Chuflete comentan lo que escucharon del intercambio anterior. Aparece Cosme en escena y Belgrano manda a todos a sus puestos. Ignacio se presenta frente a Belgrano como quien está a cargo de los patriotas de Santiago del Estero y Cosme se ofrece de voluntario para el ejército. Todos viven a Belgrano y a la patria.

4.3.2.3. *Teatro popular gauchesco*

Aunque la mayoría de las menciones que se han hecho de *Defensa y triunfo del Tucumán* la toman como una obra más de aquellas que se escribían para conmemorar fechas patrias sin ahondar demasiado en su contenido, Berenguer Carisomo, en *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) descubre un detalle crucial en la novedad de esta creación de Morante:

...ciertos rasgos “formales” me han movido a ubicarla en este casillero del teatro popular; es la intervención de algunos soldados y voluntarios, Pierna Santa, Malapeste, Chuflete, el tambor Cara Ñigua, que en un pretendido segundo acto (cuadro en realidad), de escenas callejeras, relatan en lengua “criolla” la batalla de Salta y episodios menudos de la vida militar; la figura del Gral. Belgrano, como la de San Martín en “La Batalla de Pazco”, constituye el fondo histórico obligatorio del “pie forzado” que también aquí da sus frases consabidas:
“Viva el Sud, Independiente
a pesar de los tiranos” (Berenguer Carisomo, 1947:209-10)

Berenguer Carisomo ubica esta pieza entre aquellas correspondientes al período de “formación del teatro popular”. A simple vista, es posible vincularla más directamente a una obra como *El hijo del Sud*, de tinte alegórico patriótico; sin embargo, Berenguer advierte con ojo avezado que el estilo neoclásico de esa pieza se modifica para dar lugar a un elemento nuevo: lo popular. Las características de estas obras de incipiente contenido popular son: 1) su acompasamiento al “pie forzado”⁹; 2) el rasgo vital en la psicología de sus personajes; 3) la importancia básica de la constitución de un lenguaje para alcanzar la cristalización dramática; 4) una visión realista y circunstanciada de la atmósfera (en compensación de la inespacialidad e intemporalidad del teatro culto y urbano); 5) un tinte español.

La observación acertada de Berenguer Carisomo pone en evidencia que *Defensa y triunfo del Tucumán* es un engranaje en la Historia de nuestro teatro, es la muestra perfecta del pasaje de un teatro influenciado por la estética francesa neoclásica a la búsqueda concreta del personaje local y popular, vinculado a la constitución de un nuevo lenguaje. Tal como indica Josefina Ludmer en *El género gauchesco* (2000:22-23), la creación de una lengua popular tuvo que ver con la militarización del gaucho y su desmarginalización porque existe “un paralelismo entre el uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de su voz por la cultura letrada, que define al género”. Explica Ludmer:

La voz, el registro, aparece escrita, hipercodificada y sujeta a una serie de convenciones formales, métricas y rítmicas; pasa ella también por una institución disciplinaria, la poesía escrita, como el gaucho por el ejército, y se transforma en

⁹ El “pie forzado” es la adecuación a una rima prefijada; fue un pasatiempo de salón que estuvo de moda en los siglos XVII y XVIII.

signo literario. Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan (Ludmer, 2000:23)

En el segundo cuadro, Chuflete cuenta cómo fue la batalla de Yatasto: “Después de esto, nos vinimos/ pa’ el Tucumán; y olfatiando/ los patriotas de este pueblo/ que Díaz Vélez y Belgrano/ querían cortar las cuerdas/ con su tropa, les mandaron/ que no los abandonaran, porque estaban declaraos/ y resueltos a morir/ cual güenos americanos” (Morante, 1897:138-9).

En este sentido, es interesante observar de qué manera un dramaturgo porteño vinculado con el universo letrado de la ciudad y que se dedicó a escribir dramas neoclásicos o a traducir obras del francés o el italiano, logra construir una lengua “otra” popular, incluso antes de la aparición de los cielitos de Bartolomé Hidalgo, pensando en soldados del mundo rural de Tucumán.

La creación de esta lengua se complementa con la de la psicología de los personajes, que ya no representan alegorías sin identidad, sino que son seres complejos, que ponen en juego un cronotopo específico y puntual, aunque todavía sin perder de vista ciertos estereotipos. Ángela Blanco Amores de Pagella (1972:29-30) sostiene:

Lo gauchesco en la palabra, en la decoración, en el ámbito. La escenografía reproduce ambientes pampeanos con ranchos y enseres campesinos. He aquí la vena que habrá de perdurar después, hacia el final del siglo XIX, por encima de empresas seudoclásicas y de endecasílabos cultos. Se usa el verso, pero el verso popular, el octosílabo, raramente el endecasílabo. El diálogo es ágil, de breves parlamentos, frescos, por momentos ingenuo, a pesar de su procacidad.

Morante, es evidente, no pierde el paso a las novedades del mundo literario o de los sucesos políticos de cada circunstancia. Las tendencias escénicas europeas también se vieron entre las listas de su programación: Goldoni, Cerlone, teatro jacobino francés. No iba a quedarse ajeno a lo que sucedía a escala local: incorpora en esta pieza el elemento popular rural y, años después, en *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, el que corresponde al ambiente urbano.

4.3.2.4. *El espacio de representación y la representación del espacio como determinantes de una nueva territorialidad*

La aparición de esta obra es crucial para el estudio de las territorialidades rioplatenses por el movimiento que implica. Me he referido anteriormente a la identidad móvil que se vincula con lo que Bourriaud (2009) llama “radicante”. Si cada pieza de Morante es un botón, un brote, un tallo nuevo, de ese radicante, entonces es posible

observar que *Defensa y triunfo del Tucumán* es el primero con una relación directa y un anclaje fuerte en el territorio. *El hijo del Sud*, si bien pretende la inscripción de la poética dentro de un marco local, se mantenía dentro de la alegoría, sin una referencia “real”.

En cuanto a *Defensa y triunfo del Tucumán*, la localización es concreta: Tucumán, en el territorio de las Provincias Unidas, en América del Sur. Como si esto fuera poco, Morante se aventura a construir no solamente personajes locales sino también una lengua local, adelantándose a los gauchescos. En el recorrido dramático, es fácil ver el movimiento de sentido que se produce desde lo general (América) a lo particular (Provincias Unidas). Este camino posee en todo su trayecto las ideas de revolución y de independencia, indispensables según el pensamiento de la época para la delimitación del cuerpo de la patria.

Para 1825, a pesar de las guerras civiles, la nación como territorio amalgamado en todas sus partes era un faro que podía vislumbrarse aunque más no fuera de lejos. En este contexto, la escritura, la puesta en letra (en una letra performativa) de una psicología local y de una lengua local deviene en acciones necesarias del ámbito cultural para los procesos de identificación, lugarización y territorialización no solamente de los participantes del potencial convivio sino también de quienes tuviesen conocimiento de la existencia de este texto y del mundo poético que allí vive.

4.3.2.5. *Lo popular local como primer esbozo del Romanticismo*

En cuanto a las características que se le atribuyen a la obra de arte del Romanticismo, puedo decir que la inclusión de escenas populares y el intento de construcción de una lengua popular en este texto dramático lo convierten en un primer esbozo de teatro romántico. Así como el proceso de construcción de la nación y del cuerpo de la patria son operaciones que determinan las territorialidades rioplatenses; del mismo modo van de la mano de la incipiente presencia de las ideas románticas en el Río de la Plata. El Romanticismo en Europa fue, entre otras cuestiones, una reacción a los rígidos preceptos del neoclasicismo.

Como expliqué más arriba, Morante presenta su aporte neoclásico con *El hijo del Sud*, donde no solamente responde a estructuras más o menos fijas propias de esa archipoética, sino que además muestra una escena totalmente despersonalizada, dado que los personajes responden a arquetipos y no a psicologías humanas posibles de ser subjetivadas. La subjetivación aparece recién por fuera, en el trabajo del dramaturgo o en

la recepción de los espectadores. Ahora bien, la voluntad de delimitar el alcance de una nación y declararla como lugar de pertenencia es un elemento propio del pensamiento romántico. Caído el imperio español, era necesario formar naciones, era necesario tener identidad.

En este sentido, *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano* es para mí el primer texto dramático romántico del Río de la Plata porque no solamente pone en evidencia el fervor patriótico, sino que también crea una poésis local: la acción sucede en Tucumán, se habla una variedad de la lengua popular se remite a hechos históricos recientes de cuya importancia histórica se tiene plena conciencia. Jorge Myers (2005:30-39) enumera las condiciones de posibilidad del Romanticismo rioplatense: la autorrepresentación del artista; la revuelta en contra de la forma o el deseo de subordinar la forma al fondo del asunto tratado; la aguda conciencia de la experiencia inmediata y profunda de la historia; la nueva definición cultural de “nación”; y la creencia en la capacidad profética de los poetas a la hora de inventar una literatura nacional allí donde no existía.

Si bien es en esta obra donde se trasluce en primer lugar el carácter romántico del teatro rioplatense, estas características pueden ser atribuidas al resto de la obra de Morante en mayor o menor medida. Es así que se observa, por ejemplo, un cambio en lo que respecta a la autoría de los textos: en *Idamia o la reunión inesperada* no se consignan los datos de texto fuente y autor, pero ya a partir de 1821 se observa una conciencia de individualidad donde se refuerza el concepto y se puede observar no solo el dato de quién es el autor de los textos fuente sino también noticias biográficas o incluso históricas acerca de cada caso. En 1821 también comienza Morante a traducir comedias que ya no están redactadas en verso ni tienen parlamentos ornamentados, sino que en cambio presentan acciones ágiles, rápidas y escritas en prosa, donde la intriga apunta directamente a la evolución de los personajes.

En *Defensa y triunfo del Tucumán* se ve claramente la conciencia histórica porque se le da un lugar de privilegio a la narración de las batallas en las que participó Belgrano. El deseo de Morante de reafirmar cierto fervor patrio y cierta identidad nacional fue tan fuerte e implacable que logró crear un teatro propiamente rioplatense y quizá propiamente argentino dándole anclaje local a todo aquello que puso sobre la escena. Si bien no es posible denominarlo “dramaturgo romántico”, se ubica en la bisagra entre el neoclasicismo y el romanticismo, habiendo formado parte de las rupturas del primero y de los esbozos más incipientes del segundo.

4.3.3. *Hamlet. Príncipe de Dinamarca.*

4.3.3.1. *El original*

William Shakespeare nació el 23 de abril de 1564 y murió el 3 de mayo de 1616. Escribió treinta y cinco piezas teatrales que lo consagran como el dramaturgo más importante de la lengua inglesa. En este caso me ocuparé de la tragedia *Hamlet*, de la que se conocen tres originales diferentes entre sí: el *First Quarto* de 1603, el *Second Quarto* de 1604 y el *First Folio* de 1623. Si bien las tres versiones son diferentes, la fábula que las compone tiene su origen, según los especialistas, en fuentes reconocidas.

Según Richard F. Whalen (2018), Shakespeare habría tomado como fuente principal para la escritura del *Hamlet*, la Leyenda de Amlethus, escrita en latín por Saxo Grammaticus (1150-1220), traducida al francés por François de Belleforest y publicada en París en 1572 en un volumen de Historia de Dinamarca titulado *Histoires tragiques*. Este texto se publica en lengua inglesa recién en 1894.

La segunda fuente central del *Hamlet* es, según Whalen, la *Orestíada*. Sin embargo, ha sido imposible hasta el momento constatar que el dramaturgo haya tenido acceso a los textos griegos. Si bien las similitudes entre las historias de Hamlet y Orestes son notorias, no se ha podido verificar dicha conexión. Existió, sin embargo, una pieza titulada *Horestes* escrita por Earl of Oxford, publicada en 1567 y representada en ese mismo año.

Por otro lado, *The Spanish tragedy or Hieronimo is mad again*, atribuida a Thomas Kyd y compuesta entre 1584 y 1592, fue la inauguradora de lo que se conoció como “tragedia de venganza” y en ella se personificaba a la Venganza, tal como sucedía con algunos caracteres griegos en las tragedias antiguas. Dos años después de la *Tragedia Española*, en 1594, se encuentra fechada *Ur-Hamlet*, obra que aún se discute si fue escrita por Shakespeare o por Kyd. Esta sería la influencia más directa para el ejemplar del *First Quarto* y solamente Harold Bloom en *Shakespeare. La invención de lo humano* la considera escrita indudablemente por Shakespeare. Bloom relaciona la escritura de esta obra temprana con la incipiente habilidad de un dramaturgo joven influenciado por el melodrama que, después de la muerte de su hijo Hamnet, decide bucear en la interioridad de la relación entre un padre y un hijo y reescribe su propia historia.

La última influencia mencionada por Whalen es la del cantar de gesta *Beowulf*,

que aportaría la idea de la muerte por envenenamiento y el parlamento sobre la muerte que Hamlet dirige a Horacio.

4.3.3.2. *La cosmovisión isabelina*

Me interesa particularmente indagar en cómo era concebido el mundo para Shakespeare con el fin de poner luego en evidencia la singularidad de la versión de Morante. El Renacimiento en Europa no podría haberse desarrollado sin la existencia del humanismo. El “descubrimiento” de los nuevos continentes pone en jaque la centralidad del hombre europeo en el mundo y la idea de cómo estaba conformado el planeta. Esto lleva indefectiblemente a la pregunta por el ser: el hombre empieza a cuestionarse y a necesitar redefinirse en función de un otro que antes no existía y ahora lo confronta.

El Renacimiento en Inglaterra tuvo su esplendor en los períodos isabelino (1558-1603) y jacobino (hasta la muerte de Jacobo I en 1625). Frente al caos que implicó la finalización de la Guerra de las Dos Rosas, Isabel I logró gobernar dándole estabilidad a Inglaterra. Si bien esta época concebía un universo teocentrista, la vida cotidiana se guiaba por el movimiento planetario y la astrología: cada planeta estaba asociado a un aspecto de la existencia y las personas sabían cómo podría afectar eso en el desarrollo de sus días. El cielo era entendido como una sucesión de esferas fijas en las que habitaban las estrellas y el mundo estaba ordenado de acuerdo con la cadena del ser y su sistema de correspondencias. En este sistema tan fijo y estable, el caos era algo con lo que los renacentistas no eran capaces de lidiar.

Tylliard en *La cosmovisión isabelina* se pregunta cómo pudo suceder que en una sociedad como esta surgiera un teatro que desatendiera las reglas del decoro, que no respetara orden alguno y que ahondara en la inestabilidad humana mucho más que en aquello que se tenía como certeza. El teatro de Shakespeare puede justamente permitirse el caos y la violencia porque la trama se basa en recuperar el orden perdido. El orden cósmico establecía que la cadena del ser comenzaba con los objetos inanimados (los elementos, los líquidos y los metales); los sucedía la existencia y la vida (la clase vegetativa); luego la existencia con vida y sentimiento (la clase sensitiva); los animales; los animales superiores; el hombre (que tenía existencia, vida, sentimiento y entendimiento) y los ángeles (entendimiento sin facultades inferiores). En esta cadena, el neoplatonismo incorpora a la Naturaleza en el escalón previo al de los ángeles. En este orden fijo, el hombre es el centro.

Los planos correspondientes se ordenaban así: el divino y angélico, el universo o microcosmos, la república o cuerpo político, el hombre y la creación inferior. Todo era un sistema regido por la danza de los planetas, gobernados por un dios único y todopoderoso. En este orden cósmico donde el cartesianismo todavía no había nacido, todos los planos eran posibles. Respecto de Hamlet, Tylliard afirma: “*Hamlet* está animado en gran parte por la conciencia shakespeariana de que el hombre es en acción como un ángel, en penetración como un dios y, sin embargo, capaz de todas las bajezas.”

4.3.3.3. *Hamlet en español*

Para acercarme a la versión que me interesa de *Hamlet*, que es la de Morante, es necesario revisar las versiones en español que lo precedieron, con el fin de comprender el alcance de su trabajo. En 1772 se conoce *Hamleto, rey de Dinamarca* de Ramón de la Cruz, basada en la adaptación de Jean François Ducis (1770), quien se basó a su vez en la traducción de Pierre Antoine de La Place en *Le Théâtre Anglois* (1746). Entre 1776 y 1783, Pierre Letourneur traduce la obra de Shakespeare al francés bajo el título *Shakespeare traduit de l'Anglais, dédié au Roi*. Si bien estas versiones contribuyeron a la difusión de la tragedia, no se había vertido todavía el texto al español directamente desde el inglés. Recién en 1798, Leandro Fernández de Moratín publica *Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas* bajo el seudónimo de Inarco Celenio. En 1821 ya vemos aparecer en la escena de Buenos Aires la versión de Morante, que no se basa en esta sino en la de Ducis, pero curiosamente emula el prólogo que Moratín coloca en la edición de la pieza.

Es importante reflexionar sobre la distancia temporal entre la tragedia de Shakespeare y las versiones de La Place (1746), Ducis (1769), Le Tourneur (1776-1783) y Moratín (1798). La cosmovisión isabelina nada tiene que ver con aquella de Francia o España en los años previos a la Revolución Francesa. Mientras el Renacimiento conserva una cuota de espiritualidad, religiosidad, superstición y hasta esoterismo dominantes en la vida cotidiana, en el siglo XVIII esto empieza a negarse para reivindicar la razón y la fuerza de la evidencia, lo que se traduce en el teatro en un sistema de reglas fijas que apuntan a la verosimilitud de la acción como valor preponderante. Los intelectuales de esta época no se pusieron en la piel de un renacentista para pensar el porqué de la tragedia de Hamlet y los detalles de su desarrollo, sino que juzgaron con los ojos de su propio tiempo todo aquello que leían. Por supuesto, esto lo hacía condenable o por lo menos

irrelevante.

Me voy a detener en la versión de Moratín para situar el punto de partida y la concepción de mundo desde la que se produce la traducción. Pisando el siglo XIX, en 1798, España había ya vivido un período en el que la Ilustración se hacía presente en los grupos intelectuales. La monarquía se había adjudicado el rol de implementar cambios en nombre de la modernidad con el fin de no perder poder frente a la secularización y la racionalización que empezaban a imperar en el pensamiento europeo. La razón como bastón de mando instó a la eliminación de supersticiones, pero no se enfrentó al catolicismo. En este contexto, era importante poner en foco “lo real”. Si bien Moratín no lo dice explícitamente, da la impresión de que traduce y publica a Shakespeare en el afán de corregirlo o por lo menos de rectificar la idea de grandeza que había comenzado a circular en torno a su figura. En el prólogo a su *Hamlet* afirma:

Lo cierto, lo posible, lo ideal, como fuese maravilloso y nuevo, todo era materia digna de su pluma, satisfecho de sorprender los sentidos, ya no de ilustrar y convencer la razón.

(...)

Juzgue el que tenga algún conocimiento del arte, si son estos los medios de que un Poeta dramático debe valerse para producir deleite y enseñanza. Las figuras del teatro no han de bajar del cielo, ni han de sacarse del abismo, ni han de inventarse a placer por una fantasía destemplada y ardiente. Toda ficción dramática inverosímil es absurda, lo que no es creíble ni conmueve ni admira. Si es el teatro la escuela de las costumbres, si en él han de imitarse los vicios y virtudes para enseñanza nuestra, ¿a qué fin llenarle de espectros y fantasmas y entes quiméricos que nadie ha visto, ni puede concebir? Píntese al hombre en todos los estados y situaciones de la vida, háganse patentes los ocultos movimientos de su corazón... (...) Pero Shakespeare, a quien con demasiada ligereza suelen dar algunos el título de Maestro, estaba muy lejos de conocer estas delicadezas del arte, y repitió en sus composiciones el triste ejemplo de que la más fecunda imaginación es incapaz por sí sola de producir una obra perfecta; si los preceptos que dictaron la observación y el buen gusto no la moderan y la conducen (Fernández de Moratín, 2000 [versión digital]).

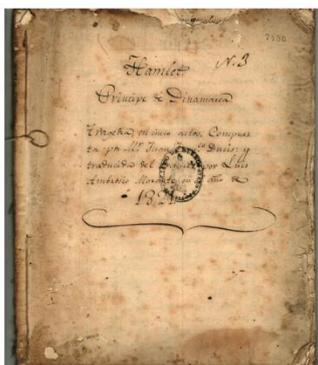
En estas palabras se trasluce la supremacía de la razón y también la negación profunda de lo medieval, de “lo viejo”, mezclado con el rechazo a lo pagano, pero al mismo tiempo en un contexto de reivindicación de los antiguos. Se plantea un teatro verosímil, que ilustre la razón, pero con reglas aristotélicas que funcionen en un contexto cristiano y que no incluyan tramoyas o alusiones paganas. No adhiere a estas ideas el teatro renacentista, lo que obliga a reformular todo aquello que implique un cuestionamiento sobre el sentido de la existencia humana siempre que no pueda ser respondido desde lo evidente. La pregunta humanista por el ser no empatiza con la duda cartesiana, al punto de que los sujetos no se dan cuenta de que, en definitiva, siempre se trata de buscar quiénes somos, cuál es el sentido de la propia existencia.

En la primera aparición del fantasma del rey Hamlet, Moratín coloca una nota al pie:

La aparición del muerto es ociosa e intempestiva en esta escena. Cuando la introducción de tales visiones no fuese reprobada generalmente, se exigiría a lo menos que se colocaran donde pudiesen producir todo el efecto teatral de que son susceptibles. Si empieza la Tragedia con la aparición de un espectro, ¿cómo ha de acabar? ¿Qué objeto más terrible podrá presentarnos el Poeta en lo restante del Drama? ¿Por qué no se aparece desde luego al Príncipe Hamlet? ¿Sale del purgatorio a este fin y malgasta las horas en pasearse a obscuras y espantar centinelas? Si desea que su hijo le vengue, ¿no es imprudencia dejarse ver de otro que no sea el mismo? Es increíble que un alma, venida del otro mundo, la yerre tan de lleno (Fernández de Moratín, 2000).

Esta no es la única apreciación negativa de Moratín sobre Shakespeare, también recalca en su prólogo los errores en la construcción de los diálogos y los saltos en el tiempo. Además, para justificar la existencia de las traducciones francesas conocidas hasta el momento, explica que en Francia estaban enfrentados el bando de Voltaire, los “racinistas” (seguidores y defensores de la dramaturgia de Racine) y el de los admiradores de Corneille, entre los que se encontraba Le Tourneur, quien, según Moratín, intentó exaltar a Shakespeare con el solo fin de opacar la figura de Voltaire.

4.3.3.4. *El Hamlet de Morante*



Portada de *Hamlet*, facsímil

En 1821 se estrena la versión porteña de la tragedia de Shakespeare. En el Archivo General de la Nación se encuentran dos manuscritos de esta obra. Lamentablemente, como el archivo cerró sus puertas a causa de la pandemia y de la mudanza hacia la nueva sede, solo tengo en mi poder la versión digitalizada de uno de ellos. Esto deja pendiente un estudio comparativo de ambos, que creo sería interesante abordar. El manuscrito que trabajo consta de 54 folios escritos a doble faz, está fechado en 1821 y cuenta con el sello del Coliseo de Buenos Aires, que incluye otra fecha: 1825. Estimo que esto se debe a que el texto formaba parte de un archivo del Coliseo y fue sellado al momento de archivar.

En la portada se lee: “*Hamlet. Príncipe de Dinamarca. Tragedia en cinco actos.* Compuesta por Mr. Juan Francisco Ducis y traducida del francés por Luis Ambrosio Morante en el año de 1821.”

Después del recorrido realizado sobre las traducciones existentes y de haber conocido la versión de Moratín, es sorprendente que Morante se basara en Ducis para su traducción y no tomara directamente la versión española que seguramente tuvo a mano, como sucedió con otras piezas de Moratín que bien pudo llevar a la escena americana. Sin embargo, Morante contempló detenidamente las opciones que tenía para llevar a Hamlet a escena y eligió aquella que más se adecuaba al teatro de su época y a sus propias ideas. En el prólogo explica que, según Moratín, la fuente de la fábula que va a contar es la antigua historia de Dinamarca.

A pesar de que declara cuál es el texto fuente de su traducción, Morante no sigue ciegamente la versión de Ducis, sino que pone el acento sobre aquellos aspectos que más le interesan entre toda la información que posee. Cuenta en este prólogo que, por un lado, asimilará completamente el personaje de Gertrudis al de la histórica reina Gerutha. Dicho esto, narra los hechos históricos: el rey Rórico reinó entre 3378 y 3390, lo sucedió Horvendilo, famoso por la victoria frente al rey Coller de Noruega. Horvendilo fue asesinado por su hermano Fengo, quien se casó con su cuñada Gerutha. Por otro lado, se detiene en un episodio en el que el rey danés envió al bosque a un joven para que se encontrara con Hamlet y pudiera comprobar que fingía su locura en el palacio, pero Hamlet se mantuvo firme y no mostró cambio alguno. No contento con esto, el rey hizo esconder a su confidente en la habitación de Gerutha para que escuchara las conversaciones que ella tenía con su hijo. Pero Hamlet lo descubrió, lo mató, lo cortó en pedazos y se los dio de comer a los puercos. Después de esto, reprendió a su madre por casarse con el asesino de su padre y le juró que se vengaría.

Morante se fascina con los detalles cruentos de la historia danesa y refiere una anécdota más: Claudio lo manda a Hamlet a Inglaterra con cartas que ordenaban al rey inglés que lo matase apenas llegara, pero el príncipe lee esas cartas durante el sueño de los mensajeros y las cambia de forma que maten a ambos al llegar. Hecho esto, a él lo reciben con honores y finalmente se casa con la princesa inglesa. En este punto, vemos aparecer al director de escena: Morante aclara que este asunto de la enmienda de las cartas es difícil de representar, por lo que hará que directamente Hamlet falsifique las cartas. Un año después de este viaje a Inglaterra, Hamlet vuelve a Dinamarca y se entera de que lo habían dado por muerto y estaban celebrando su funeral. Entonces emborracha a los

cortesanos presentes en el banquete, prende fuego al palacio, va hasta el cuarto del rey y lo atraviesa con su espada. Después convoca a los nobles para justificar sus actos. Lo aclaman y lo nombran rey. Finalmente, muere en batalla en 550 a.C.

Después de resumir esta historia, Morante explica que no hará un cotejo de las tragedias a las que esta leyenda dio origen. Sin embargo, enumera similitudes y diferencias entre la versión de Shakespeare y la de Ducis. Shakespeare sitúa la obra en el Palacio de Elsingor y sus cercanías mientras que Ducis no se aparta del interior del palacio. Shakespeare hace morir a Fengo (Claudio) y a Gerutha (Gertrudis), pero Ducis mantiene a Gerutha regodeándose en sus remordimientos y rechazando toda propuesta de unión con el asesino (en esto se equivoca Morante, dado que Ducis le otorga a Gertrudis un parlamento en el que se declara culpable y luego anota “Elle se tue”). Shakespeare pone en escena treinta y tres personajes y Ducis solamente nueve, de los cuales dos son accesorios. Morante copia casi textualmente una de las notas al pie de la edición de Fernández de Moratín en referencia a los personajes de la tragedia shakespeariana: “...sin contar el gallo que canta y que debería incluirse en la lista de los actores, supuesto que también hace su papel.”

La versión de Jean François Ducis ofrece al final una variante para las escenas séptima, octava y novena del acto V. En la primera de estas escenas, Gertrudis sale a defender a su hijo, alentada por Ofelia. En la octava, Hamlet anuncia haber matado a Claudio y consumado su venganza y en la última Norcestas anuncia a Hamlet que todo ha sido saldado. Estas tres escenas constituirían un eventual agregado y lo que continúa después es el arrepentimiento y consiguiente suicidio de Gertrudis. ¿Circularía alguna otra variante que pudiera haber sostenido a Gertrudis con vida, tal como lo dice Morante? No lo sabemos.

Morante reivindica la versión de Ducis frente a la de Shakespeare, pero no deja de adherir al pensamiento iluminista ya planteado por Moratín y que lo lleva a condenar las apariciones sobrenaturales en la pieza:

No por esto [el haber tomado la mayor parte del original inglés] negaremos que Ducis ha dado otro carácter, otra dignidad, otra marcha de (...) razones, otra intriga y otro desenlace a los personajes, a la acción y a la catástrofe y que sin embargo del plagio que se advierte en muchos trozos, debemos agradecerle que en la mayor parte se haya desviado de su principal modelo. Lo que sí no podremos perdonarle nunca es el antojo de presentarnos repetidas veces la sombra del monarca asesinado, en unos tiempos donde ya ni los niños se curan de visiones ni de otras iguales patrañas. No son estos los medios de que un dramático debe valerse para producir deleite y enseñanza. Las figuras del teatro no han de bajar del cielo ni han de sacarse del abismo. Es absurda toda ficción dramática inverisímil (sic): lo que no es creíble no conmueve ni admira. Si es el teatro la escuela de las costumbres, si en él han de

imitarse los vicios y virtudes para enseñanza nuestra, ¿a qué fin llenarle de entes quiméricos que nadie ha visto ni puede concebir? (1821: f4v).

Al final de este fragmento, una nota al pie nos remite a la aplicación práctica de los principios explicitados: “Aconsejados por sujetos de conocido criterio, hemos quitado de los ojos del espectador la aparición de la sombra del padre de Hamlet”.

Finalmente, antes de cerrar su prólogo, Morante cuenta que la obra de Ducis fue “tan preconizada, que no paramos hasta hacerla traer de Francia y traducirla conforme nos ha sido posible”. Esta breve frase aporta una información nueva: Morante se ocupaba de conseguir aquellas piezas que le interesaba llevar a escena y no solo eso, sino que además, en línea con los intelectuales que lo rodeaban, estaba al tanto de aquello que circulaba en Europa. ¿Sería esto producto de la creación de la Sociedad Literaria, donde se reunían los intelectuales e intercambiaban el conocimiento adquirido en viajes o en sus lecturas? Se sabe que Morante se reunía con gente asidua al teatro en el café Raymond, que estaba junto al Coliseo, pero en ningún documento consta la nómina de quienes allí concurrían, por eso es incierta la información acerca de cómo circulaba la fama de los autores europeos y sus obras.

El reparto de los personajes en el manuscrito coloca al mismo Morante en el papel protagonista de Hamlet. La escena se finge en los espacios internos del palacio, respetando la unidad de lugar, tal como lo hace Ducis. Es destacable que, desde el comienzo de la obra, los parlamentos y la acción sean fuertemente teatrales: mientras el texto de Ducis se lee como un diálogo en el que Claudio presenta la situación política frente a Polonio y éste enumera las debilidades del joven Hamlet, en el de Morante vemos el conflicto y la tensión latente desde las primeras líneas: Claudio está preocupado porque Norcestas arribará a defender el bando de Hamlet y se jacta del éxito de sus ardidés. La forma de presentar al personaje es totalmente diferente porque para la escena siguiente en la que aparece Gertrudis, el contraste con la fingida ternura se vuelve aún más perverso y se carga de tensión cuando los hechos no están solamente referidos sino que en las mismas palabras se traduce una intención. Las siguientes escenas constan de la manipulación de Claudio para convencer a Gertrudis de que lo nombre rey. Ella no acepta y le dice que Hamlet será coronado y que solo le cederá la corona si demuestra que no sabe gobernar.

En el acto II, Morante muestra a una Gertrudis arrepentida desde el comienzo de los hechos: habiendo dejado el veneno en la habitación del rey, inmediatamente se arrepiente y regresa a retirarlo, pero ya es tarde. Promediando el segundo acto es cuando leemos una referencia al espectro del rey muerto: Morante lo coloca como el relato de un

sueño en el que el padre muerto le habla a su hijo. Ducis había situado este personaje en el discurso referido, Morante lo transforma en una intervención verosímil. Hamlet le cuenta estos sueños a Norcestas y en esta conversación ambos amigos citan la historia del regicidio inglés. Norcestas le asegura a Hamlet que está sugestionado por esta historia, pero que no necesariamente habría sucedido lo mismo en Dinamarca. Hamlet le pide entonces que narre los sucesos ingleses frente a Claudio y Gertrudis de manera de poder evaluar allí sus reacciones. A esto se reduce, tanto en Ducis como en Morante, la escena de “La Ratonera”.

Otro cambio notable respecto de la tragedia original es el tratamiento de la locura o turbación de Hamlet. Aparece aquí totalmente en segundo plano. Ducis pone en boca de Claudio la supuesta incapacidad del príncipe para gobernar. En la versión rioplatense, Claudio decide acusar a Hamlet del regicidio y alega que se ha vuelto loco a causa de la culpa. En ninguna de las dos versiones se vislumbra la complejidad y la interioridad que desarrolla Shakespeare para su protagonista. En la voluntad de buscar la verosimilitud, se cuenta la historia de Dinamarca, se presenta una intriga interesante, pero el drama personal se transforma en intriga política, en crimen.

La segunda referencia a la turbación de Hamlet es aquella en la que se atribuye su causa al amor por Ofelia. El conflicto que le provoca este vínculo a Hamlet toma preponderancia en Ducis y en Morante: Hamlet le dice a Ofelia que se suicidará. No le explica por qué. Ofelia acude a Gertrudis para intentar convencerlo de que cuente su verdad. Aquí se produce un quiebre en el personaje de Hamlet porque ve al espectro de su padre, que solo se hace presente en esta escena. Hamlet solamente lo ve y habla de eso con su madre, pero no tiene ningún intercambio directo con el fantasma. Acto seguido, Claudio solicita a la reina poder casar a Ofelia con otro hombre porque Hamlet está loco. Esto enardece al príncipe, que jura venganza. Al final del acto IV, Claudio y Polonio deciden tomar el trono por la fuerza.

En el acto V, Hamlet le hace jurar su inocencia a Gertrudis sobre la urna en que yace el rey. Ella no puede y se desvanece. Finalmente confiesa y se suicida. Hamlet mata a Claudio. Hasta aquí una versión más reducida, decorosa y menos compleja que la original; pero después de estos hechos, el parlamento final de Hamlet reza lo siguiente:

¡De los míos privado, para siempre, mis desgracias han llegado a su colmo! Mas me queda mi virtud: mas me queda mi constancia: reservado a sufrir, sabré en silencio soportar una vida tan amarga: y hago más que morir, porque la vida no es del hombre, que es solo de la Patria (Morante, 1821:f56r).

4.3.3.5. *La archipoética: el auge neoclasicista*

El siglo XVIII usa todavía del arte para la consecución de sus fines prácticos de manera tan carente de escrúpulos como lo habían hecho los siglos precedentes; pero hasta la Revolución [francesa] apenas si los artistas se habían dado cuenta de esta práctica y mucho menos habían pensado convertirla en un programa. Con la Revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política, y entonces por vez primera se encarece de manera bien expresiva que el arte no debe ser un “mero adorno en la estructura social” sino “una parte de sus fundamentos” (Hauser, 1998:160-1)

En este párrafo, Hauser explica perfectamente cómo funciona el parlamento final de Hamlet en la versión de Morante: el neoclasicismo de la Revolución Francesa transforma el arte en programa político. De esta manera, crea no solamente la norma para que el mensaje llegue al espectador de una forma pedagógicamente efectiva sino que además da lugar a la libertad y a la flexibilidad del pensamiento político, movimiento que dará paso por contigüidad y a la vez por antítesis, al Romanticismo.

Me detendré más adelante y en el momento adecuado en las producciones prerrománticas de Morante, pero en este caso, es oportuno decir que su versión de la tragedia shakespeariana es un pasaje al Neoclasicismo. Ya no hay una pregunta sobre lo humano como sí permite y plantea la cosmovisión isabelina, ya no está en el eje de la percepción la novedad del nuevo mundo, sino que esa situación se traslada a la construcción de las nuevas naciones. En ese contexto, explica Hauser (1998:156), el culto a lo clásico y a sus formas y estructuras va de la mano de la mirada rousseauiana del “buen salvaje”, según la cual aquellos tiempos pasados representaron la plenitud de la humanidad entera.

Entonces, se ve en esta versión de la tragedia aquella necesidad iluminista de poner un marco político a la acción dramática, sin dejar de lado aquello que encanta al público y que hace universal la materia de la que se trata: el efecto se busca en la combinación entre el programa político explícito y la turbación del alma que, aún devastada por el dolor de la muerte y el desamor, se sostiene por aquella misma causa.

4.3.3.6. *El espacio de representación: Buenos Aires, 1821.*

Cuando se estrena *Hamlet* en el Coliseo de Buenos Aires, hacía poco tiempo que había comenzado el período rivadaviano. Bernardino Rivadavia, partícipe activo del Primer Triunvirato en épocas de la Revolución de Mayo, era en 1821 Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores de la Provincia de Buenos Aires, gobernada por Martín

Rodríguez. Rodríguez asumía con comodidad el rol de quien hace lo que su ministro le dice, porque consideraba innegable la capacidad de liderazgo de Rivadavia. El período rivadaviano corresponde a lo que se llamó “reformismo ilustrado” y que remite fundamentalmente a la guía de la ciencia y la razón en los asuntos políticos y económicos, es el comienzo del liberalismo económico. Si bien a partir de 1816 éramos una nación independiente, la constitución ideológica y económica de dicha nación estaba en incipiente proceso. Para esto, fue fundamental la creación de una política económica y de un aparato de medios de comunicación que nucleara la ideología que se pretendía para ser una nación a la altura de las demás.

Creo que este contexto de cierta anarquía motiva el parlamento final de Hamlet en la versión de Morante: es más importante definir qué es la patria, cuál es el cuerpo de la patria, quién reina en Elsingor, antes que lidiar con la locura, la culpa, la aflicción o la muerte. ¿Qué proceso personal puede habilitarse cuando no existe un marco con el cual identificarse? De algún modo, el drama personal del Hamlet rioplatense de 1821 se mueve hacia la cuestión de la nacionalidad, el drama de Morante es, quizá, el de la nacionalidad. Esto se enmarca en el apogeo de la archipoética neoclásica, que plantea la supremacía y la importancia de la cuestión política y programática por encima de las pasiones humanas.

Por eso, el espacio de representación aquí se convierte quizá en parte de la causa o quizá en la materia fundamental no solamente de los participantes del convivio sino también de los personajes de la obra. Una vez más, el teatro rioplatense es inseparable de su historia política. Y aquí se abre la puerta al Romanticismo que aparecerá con claridad en otras piezas: la conciencia de la historia, la conciencia de los hechos históricos es parte del programa político que se quiere llevar a cabo con la representación, pero también es el terruño, que tanto reivindicará la afectividad romántica.

4.3.3.7. *La representación del espacio*

En este contexto, aunque es cierto que al tratarse de una traducción podemos encontrar puntos comunes entre el *Hamlet* e *Idamia o la reunión inesperada*, las dos traducciones abordadas hasta aquí, es importante remarcar que para 1821 Morante concibe de modo diferente la noción de autoría y de traducción. Para el año de este estreno, la Sociedad del Buen Gusto estaba consolidada y la fama de autores avalados por la Ilustración circulaba entre los intelectuales porteños. La Sociedad del Buen Gusto planteaba que la cultura era capaz de modernizar a la ciudad, se asimilaba la cultura a la

sociabilidad, la civilidad y la urbanidad, opuestas al atraso y la barbarie españoles. Conocer y nombrar a Shakespeare podría ser entonces cierta cuestión de “snobismo”. Es por eso que Morante no solamente traduce el Hamlet de Ducis sino que además realiza una comparación muy lúcida entre el trabajo del dramaturgo inglés y el del francés.

En este sentido y a diferencia de lo que sucedía en *Idamia o la reunión inesperada*, no podemos trasladar el escenario de *Hamlet* al Río de la Plata ni poner en paralelo a ninguno de sus personajes con referentes rioplatenses. Se trata sencillamente de la importación de un producto cultural prestigioso. La intriga política que plantea la tragedia, a excepción del parlamento final al que me he referido, está claramente trasladada del original inglés, a su vez basado en la historia danesa, lo que no me permite hablar de un juego de espejos con la realidad circundante.

4.3.3.8. Lugarización

Así como sucedía en *Idamia o la reunión inesperada*, no podemos encontrar en *Hamlet* marcas de lugarización. Sin embargo, se presentan en el texto algunas matrices de representación que tienen que ver directamente con la puesta en escena y no solamente con la fábula que se narra en la tragedia. La primera de ellas se ubica en el prólogo a la pieza titulado “El traductor”: Morante aclara que no representará el momento en que se enmiendan las cartas enviadas al rey inglés porque es arduo de poner sobre la escena. Esta es una evidente marca de la decisión del director de escena. La segunda matriz de representación y segunda decisión para la puesta en escena es no poner frente a los ojos del espectador el fantasma del rey Hamlet, cuestión que pone en juego a la escena y también al texto dramático, en el que este personaje es solamente referido o evocado.

Como hemos indicado más arriba, la filiación de esta obra con la coyuntura de su estreno radica en cuestiones ideológicas propias del pensamiento ilustrado neoclasicista que circulaba en 1821 y que no habilitaba la inclusión de elementos sobrenaturales. En este sentido, podría observarse cierta marca de afectividad en el parlamento final de Hamlet acerca de la patria, en el que la sola mención de la palabra “patria” dispara una multiplicidad de significados estrechamente vinculados al momento histórico que se ha vivido recientemente. Aunque nada de esto se adelanta en el resto de la obra y nada hace pensar al espectador que Hamlet tuviera alguna devoción por la patria, es imposible desafectivizar el significante. Explica Hauser:

El verdadero designio del programa artístico de la Revolución no era extender la participación del disfrute del arte a las clases excluidas del privilegio de la cultura, sino modificar la sociedad, hacer más hondo el sentimiento de comunidad y despertar la conciencia de las conquistas revolucionarias (1998:161)

4.3.3.9. *Cuerpo de la patria*

El parlamento final de Hamlet en la traducción rioplatense y decimonónica de Morante cambia en una sola palabra el sentido del texto completo. “La vida no es del hombre, que es solo de la patria” anula la importancia de la interioridad de los personajes para dar espacio a la dimensión política. Según Morante, el sentido de la vida de Hamlet debería ser su objetivo político, su lugar de monarca, y no importaría tanto su conflicto interno.

La formación de una patria, de un sentido de identidad nacional, es la preocupación central de toda la obra de Morante y el concepto de patria que aquí subyace implica no solamente el deseo y la necesidad fervientes de separarse de lo español, sino también aquella voluntad de modernizarse y seguir el modelo del progreso francés. La cultura francesa encarnada en este Hamlet traspolado acompaña al modelo de patria que Morante invita a seguir. Se puede saber que el mapa o el cuerpo de la patria argentina está en 1821 en proceso de conformación y que es una preocupación de los políticos en ese momento, pero no podemos saber cuáles eran las fronteras de ese mapa, no podemos saber en qué están pensando quienes nombran la patria. Sí sabemos que esa patria debería para ellos ser republicana, moderna e ilustrada como el propio cuerpo del actor, del dramaturgo. Morante se construye moderno, ilustrado y neoclasicista y se involucra en la formación de una república. La vida del hombre es entonces aquella de la patria.

4.3.3.10. *Territorialidad: el sentido de la escritura*

La decisión de Morante de representar la versión francesa de *Hamlet* pone en evidencia que era más importante dejar un claro mensaje patriótico que traer a escena una pieza teatral de calidad. Ducis elimina las escenas más poéticas de Shakespeare porque no se ajustan a un marco de verosimilitud. Morante sostiene esta voluntad de decoro al reproducir esta cuestión. Aunque el movimiento que recorre la obra desde el original hasta el siglo XIX rioplatense es largo, Morante toma su raíz y planta un radicante en Buenos Aires, dándole un sentido único, aquel que los porteños querían (o debían) escuchar.

4.3.4. *El refugio de amor en Chile*

Esta obra es una loa que Morante escribió para preceder a la función de *Hamlet* en Santiago de Chile en 1824. *Hamlet* fue traducida y representada en Buenos Aires en 1821, pero Morante decidió llevarla a Chile y para su presentación escribió esta loa.

4.3.4.1. *El manuscrito*

Este manuscrito se encuentra conservado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno encuadernado junto a otros manuscritos de la misma época. Consta de catorce folios escritos a doble cara y posee algunas enmiendas relacionadas a la toma de decisiones del dramaturgo respecto de la información que brinda sobre *Hamlet*. En la portada se lee “*El refugio de amor en Chile. Introducción mitológica para la tragedia titulada Hamlet. Por L.A.M. en Santiago de Chile. Año 1824*”. En el borde superior de la portada, figura el número 223 y más abajo se observa el sello del Coliseo de Buenos Aires. Esto demuestra que, aunque la loa fue escrita para la representación chilena, fue incluida en el acervo del Coliseo porteño y numerada contiguamente al resto de las obras.

Es interesante la operación que hace Morante al presentar esta loa, a diferencia de lo que sucede con el manuscrito porteño, en el que a cambio figura una nota del traductor. En el primer caso, el texto está orientado a la representación, mientras que en el segundo caso, se orienta a la lectura. Más interesante se torna aún cuando se observa que la loa presenta un solo pasaje tachado: aquel en el que se explica que la traducción a poner en escena no es la del original inglés de Shakespeare sino la francesa de Ducis. La eliminación de este pasaje responde aparentemente al deseo de no interrumpir la acción dramática.

Recientemente me encontré por casualidad con la única edición existente de esta loa, impresa en la Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Tomo II, N°4 Extraordinario) en 1961. No consta allí el nombre de quien la transcribió y editó, pero dicha versión no trascendió entre los estudiosos que citan la loa, ya que ninguno la menciona.

4.3.4.2. *El argumento*

La loa presenta como interlocutores a algunos de los dioses romanos: Apolo, Marte, Mercurio, Cupido, Palas, las Gracias de Venus, Genios celestes y terrestres, la Discordia. La escena se finge en Chile a orillas del río Mapocho y al fondo de la escena se ve Santiago. La trama central celebra a Cupido, Dios del amor, que se ha refugiado en Chile para acompañar las hazañas independentistas.

La primera escena muestra a Cupido pescando corazones en el río. Venus, su madre, le pregunta si no teme que los hados estén allí para juzgarlo. Pero él se ríe de los temores de su madre porque está convencido de que logrará conmovier las almas de los demás dioses. Promete que suavizará sus corazones porque no está armado con la flecha que los hiere, sino con la red para pescar aquellos que flotan. Venus no le cree porque sostiene que siempre la engaña, pero él sigue pescando corazones que almacena en su cesta. Está seguro de que su deseo es fijar su imperio en el hemisferio Sur.

En la tercera escena entran los dioses. La didascalía que describe cómo van entrando completa todo el folio:

Música majestuosa, a cuyo compás, y a un tiempo se presentan los dioses en la forma siguiente. Pasan tres grupos de nubes transparentes. En el de la derecha, se deja ver la diosa Palas. En el del medio, que en su centro tendrá un Sol, viene oculto Apolo. En el de la izquierda, el dios Mercurio. Sobre las ondas del Mapocho, viene la diosa Venus, sentada en su concha marina, tirada de palomas adornadas de rosas, igualmente que la concha. Al mismo tiempo y por un lado se presenta el dios Marte, sobre su carro, tirado de caballos negros que dirige la Discordia. Todos los dioses que vienen ostensibles, descienden a un tiempo de sus carros y grupos que se retiran dirigidos por los genios que ocupaban todas las avenidas. El grupo del medio llega último: las nubes y el Sol se desarman lentamente formando un solio de rayos luminosos en que estará sentado el Dios Apolo. Todos los Númenes vendrán en sus respectivos trajes, pero sin atributos. (Morante, 1824:f4v).

La música es el elemento distintivo de la loa por excelencia. El despliegue de utilería y escenografía es importante para la grandilocuencia de esta escena y es importante también el detalle de que cada uno de los dioses ha perdido su atributo principal en manos de Cupido, por eso vienen a buscarlo. Apolo es quien comienza a hablar para decirle a Venus que prefiere ser él quien le anuncie la sentencia que deberá cumplir su hijo. Mercurio se suma para pedirle que obligue a Cupido a comparecer.

Cupido hirió en una mano a su madre por error y ella mandó a sus tres Gracias a buscarlo. Cuando estaba escapando, su venda se enredó en la rama de un árbol, lo quisieron atrapar, pero finalmente se zafó y las Gracias siguen buscándolo. Conociendo esta información, Mercurio manda a sus Genios a buscarlo también. Apolo insiste en que deben buscarlo en los corazones fermentados y no en aquellos que revisten verdad; a pedido de Venus, explica los crímenes que el Amor ha cometido: la cítara pasó de ser

instrumento para incentivar almas egregias a ser laudo de amores. Marte se queja de que le son negados los holocaustos de sangre. Mercurio lo acusa de haber robado su caduceo de la concordia y de hacer hablar a la juventud chilena en su nombre. Palas dice que le robó la Égida, el signo del rostro de Medusa. Todos concluyen que Cupido ha erigido su templo con despojos de los demás y desean que aparezca y dé la cara.

Comparece Cupido frente a sus jueces y quiere compensar sus delitos entregando sus culpas, pero le pide a Venus que tome la iniciativa en su defensa. Se produce aquí un momento de excelsa poesía en el manuscrito. En un movimiento del más perfecto neoclasicismo, el parlamento de Venus mezcla la Antigüedad con el Chile independentista:

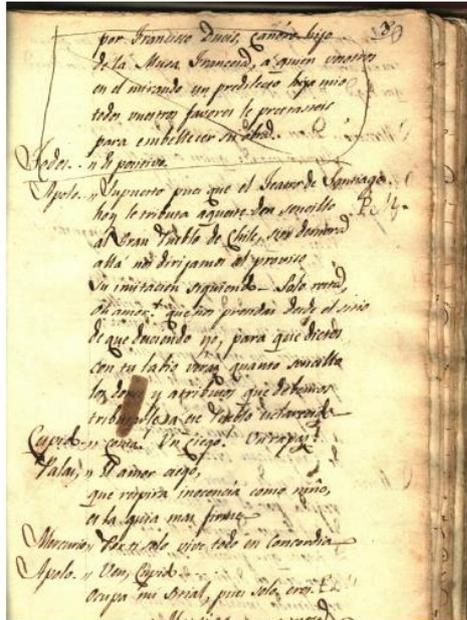
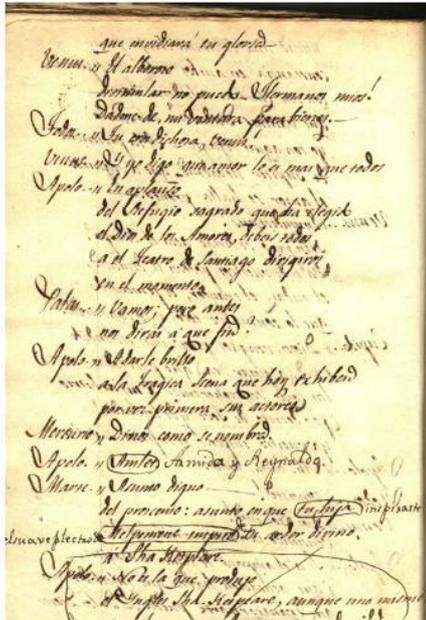
Venus:- Todo el celeste coro fue testigo del ardor inmortal que demostraron del gran Lautaro los valientes hijos al romper sus cadenas coloniales, con asombro deidades habéis visto la época memorosa de septiembre [...] que en este propio mes desplegó Chile. Las falanges del fiero despotismo mirasteis alamparse hacia la presa e inmóviles quedar al solo grito de Libertad. Si efímero contraste de aquellos que a la guerra son continuos sobre el suelo araucano dio algún triunfo a las huestes hispanas; el Olimpo de Colocolo entonces vio a los nietos abandonar sus lares y consigo llevando su adorada Independencia, los Andes traspasar, pedir auxilio a las nobles Provincias de la Plata, y veloces tornar, y de improviso como el rayo caer, y en Chacabuco dejando en polvo, en humo convertido, el poder formidable de la Iberia, impávidos marchar, y el terrorismo imprimiendo en el muro Talcahuano cejar y colocarse sobre el río Maypo, do les previene la victoria, el triunfo más glorioso e inaudito. [...] ...a los hijos de Manco un buen amigo, un brazo de salud, y los libertan una vez y otra vez: y al domicilio patrio regresan, donde el orbe absorto los preconiza en todo, siempre dignos de ocupar los clarines de la Fama. Y quién pensáis el móvil haya sido de que los naturales de este suelo venciesen entusiastas los peligros, hambre, desolación, asedio y muerte, siendo el asombro y pasmo de los siglos venideros? ¡Amor! ¿Por qué os admira? ¡Amor, tan solo Amor! Amor, el mismo Amor (que con carácter indeleble está en sus corazones) fue quien quiso perder jurasen todos la existencia antes que ser esclavos del dominio que impuso altiva la feroz España. Amor fiel a su Patria, Amor al rito de Santa Libertad, y sus derechos... Ved si el móvil de todo Amor ha sido. (Morante, 1824:f8v-f9r).

Después de este parlamento más cercano al verso de *El hijo del Sud* que a la tragedia de Hamlet, Venus le devuelve la cítara a Apolo, la espada a Marte (aunque le asegura que su influencia ya no es necesaria), el caduceo a Mercurio y la lanza a Palas, cuya sabiduría ha guiado a los chilenos. Les pide entonces que la conduzcan frente a Júpiter, bajo cuyo arbitrio todas las cosas son coherentes. Los dioses entonces reconocen el valor del Amor y Apolo propone que para celebrar se dirijan todos al teatro de Santiago para ver la tragedia de Hamlet. Le pregunta a Cupido qué atributos deben ofrecerle al pueblo chileno y lo invita a sentarse en su sitial. Finalmente, Marte ofrece su espada para defender al pueblo de los invasores enemigos y Palas desea que conduzcan el liberalismo en Chile bajo su sabiduría.

4.3.4.3. La genealogía cultural

Es extraña la combinación de tópicos y motivos que saltan a la vista en la escritura de la loa. Por un lado, Morante elige escribir una “introducción mitológica” en la que deja en evidencia que conoce ampliamente el sistema greco-romano. Por otro lado, elige presentar una obra de Shakespeare traducida por Ducis y revela en el fragmento omitido la contigüidad entre esto y la potencialidad de los dioses mitológicos creados por su pluma:

Apolo:- No es la que produjo el inglés Shakespeare, aunque uno mismo [...] por Francisco Ducis, canoro hijo de la Musa Francesa a quien vosotros en él mirando un predilecto hijo mío todos vuestros favores le prestasteis para embellecer su obra.
Todos:- Es positivo. (Morante, 1824:f13r-f13v).



Facsimil del fragmento citado donde se tacha la información acerca de la elección del texto de Ducis.

Queda claro que Morante elige una filiación occidental y francesa. Francia es una vez más la inspiración para sus creaciones culturales y necesita explicitarlo. Como ya expuse más arriba al referirme a *Hamlet*, la elección de la versión de Ducis se basa en una afinidad con los principios neoclásicos del teatro clásico francés.

4.3.4.4. La representación del espacio y el espacio de representación

El refugio de amor en Chile comienza con la referencia al río Mapocho, a cuya orilla se fundó la ciudad de Santiago. Morante sitúa allí el refugio de Cupido. Ese espacio está contenido en un conjunto de alusiones relacionadas con las gestas independentistas. El Amor se refugió allí porque encontró ocupación en inspirar los corazones chilenos para la emancipación, pidiendo ayuda a las Provincias del Plata y siendo parte de los territorios del Sur, ya enemigos de España. Si bien habían pasado ya varios años de la Independencia de Chile (1818), Morante decide traer este tema al preludio de la representación de *Hamlet*, poniendo en evidencia su móvil más importante a la hora de escribir teatro. La representación del espacio se encuentra teñida de cultismos e inscribe a la obra dentro del neoclasicismo.

Morante viajó a Chile en 1822 junto a Gregorio de Lafinur, músico, y es factible pensar que la representación de una loa con gran aporte musical tenga que ver con la conformación de esta dupla. Sin embargo, no deja de llamar la atención que la introducción a *Hamlet* se configure como una presentación de los ideales independentistas sudamericanos y de Morante como su representante en la esfera teatral. Otra explicación posible del hincapié puesto en lo escénico en contraposición con la importancia de la escritura en la “Nota del traductor” de la edición manuscrita porteña, es la fama de Morante como actor. Su poética actoral era neoclásica según algunos y muy realista según otros, pero sin duda en Chile prevalecía la primera:

Algunos pocos le reprochaban su falta de naturalidad y ciertas exageraciones en determinadas escenas. Los juicios eran certeros porque Morante era el representante de la retórica teatral neoclásica. Sus movimientos de expresión eran monológicos, las frases estaban medidas por un aceptado código de comunicación, en que la voz en diapasón ordenado subía y bajaba sin matices, en cadencias repetidas, para recalcar los movimientos del alma.

Para crear el clima apropiado, la actitud fisiológica del abrir y cerrar de ojos, la exageración facial, la gesticulación en molinete de las manos y los trucos sanguinolentos del maquillaje, recalcan las entonaciones de la voz que iban del susurro hasta el grito (Pereira Salas, 1974:110-111).

La fama de Morante en Chile le significó algunos pomposos homenajes durante los tres años que allí estuvo trabajando. Morante fue convocado por Domingo Arteaga, quien intentaba salvar la integridad del teatro chileno presentándolo como “actor modelo”. En ese momento, Morante se encontraba haciendo una temporada en Mendoza junto a Lafinur y no dudó mucho en cruzar la cordillera. Debutó en Santiago con *El Duque de Viseo* poco antes del terremoto del 16 de noviembre de 1822. El día de su beneficio el teatro mostraba los blasones argentino y chileno en conmemoración de la epopeya emancipadora (Pereira Salas, 1974:112).

En este sentido, el espacio de representación se muestra en Santiago expresamente preparado para la irrupción del genio de Morante, que fue convocado intencionalmente. Es un espacio donde el dramaturgo y actor debe construir el anclaje territorial, a diferencia de lo que sucede en Buenos Aires, donde la mayor parte del manejo del ambiente teatral está a su cargo, o por lo menos bajo su consejo. La territorialidad en Chile está construida *ad hoc* para ese acontecimiento teatral puntual que es la representación de *Hamlet*. En Buenos Aires, en cambio, es un acontecimiento más de los que Morante presenta y el eje está puesto en la ética de la traducción y en el decoro de la representación.

Cuando al final del texto dramático Hamlet pronuncia su decisión de seguir viviendo por la patria, en Buenos Aires nadie podía dudar a qué se refería. En cambio, en Chile, fue necesario construir una filiación, un nexo afectivo y de identificación, una empatía entre ambos pueblos, para que ese efecto esperado no caiga en el vacío. Es curioso cómo de este modo es posible la conformación de una territorialidad chilena en directa relación con el ser latinoamericano, con la pertenencia al hemisferio Sur y a una línea artística y cultural compartida a través de las fronteras.

4.3.5. *Tediato y Lorenzo*

El universo es impersonal porque es un mecanismo. Y esto es así tanto de día como de noche. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre el terror nocturno de Tediato y su angustia diurna?

Samuel Monder, “La consumición del deseo. Acerca de las *Noches lúgubres* de José Cadalso”

4.3.5.1. *El manuscrito*

Esta obra se encuentra conservada en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la Ciudad de Buenos Aires, encuadernado junto a otras piezas de su mismo período. La encuadernación es moderna y las hojas están amarillentas, pero en buen estado. El texto no posee tachaduras ni enmiendas significativas. No posee, a diferencia de otros manuscritos de Morante, el sello del Coliseo de Buenos Aires; sin embargo, presenta al igual que los demás un número escrito en tinta en su margen superior derecho. En este caso es el N°9.

Tediato y Lorenzo es una adaptación de *Las noches lúgubres* de José Cadalso, cuya característica principal es el pasaje de un texto literario a un texto dramático.

4.3.5.2. *El original*

José Cadalso y Vázquez de Andrade (Cádiz, 8 de octubre de 1741 – San Roque, 26 de febrero de 1782) fue un militar español, muerto prematuramente en combate, y un valioso literato, recordado por sus obras *Los eruditos a la violeta*, *Noches lúgubres* y *Cartas marruecas*. Cadalso fue criado por un tío jesuita y luego se alistó en el ejército. Cuando su regimiento se trasladó a Madrid, entró en la camarilla de la Marquesa de Escalona y en ese tiempo le fue atribuida la autoría del *Calendario Manual* y *Guía de los Forasteros en Chipre*, parodia de un libro muy famoso titulado *Guía común de forasteros*. A pesar de afirmar que no había sido él quien parodió el texto, fue desterrado.

Pasados los seis meses del destierro, regresó a Madrid, donde vivió su relación amorosa con la actriz María Ignacia Ibáñez, quien murió por fiebres tifoideas con apenas veinticinco años, el 22 de abril de 1771. Se dice que Cadalso, desesperado ante tan repentina muerte, intentó desenterrar a su amada para darle el último adiós (episodio que quedó narrado en su obra *Noches lúgubres*).

4.3.5.3. *La adaptación*

Las piezas de Cadalso y de Morante tienen una base argumental similar. Tediato, profundamente triste por la muerte de su amada Irene, le pide ayuda a Lorenzo, el sepulturero, para desenterrar su cadáver, llevárselo a su casa y prenderse fuego allí junto con ella. Lorenzo acepta la oferta a cambio de dinero, sin saber de quién será el cadáver que Tediato quiere descubrir.

Mientras el protagonista espera al sepulturero en el cementerio, un hombre ensangrentado llega escapando de la policía y muere a sus pies. Al llegar al lugar, la policía confunde a Tediato con el asesino, pues había quedado ensangrentado y con la espada del fallecido en la mano. Lo llevan a prisión y, en el calabozo, Tediato ruega por la tortura y la muerte, pero finalmente lo liberan por inocente y regresa al cementerio.

En el cementerio encuentra a un niño junto a la tumba de Irene. El niño le explica que es el hijo de Lorenzo y lo conduce hacia su casa, donde Tediato conoce la triste realidad

del sepulturero. Finalmente regresan Tediato y Lorenzo al cementerio, habiendo acordado morir juntos.

Hasta allí, ambas obras mantienen el mismo hilo argumental, pero *Noches Lúgubres* quedó inconclusa, mientras que *Tediato y Lorenzo*, no. Cadalso construye un diálogo literario, situado en espacios concretos, pero sin didascalias. Su lenguaje es altamente poético y los parlamentos son casi en su totalidad de Tediato, mientras que Lorenzo opera de anclaje para la disertación del protagonista.

Morante, en cambio, genera un texto específicamente teatral. Al nudo argumental que narramos más arriba le agrega un marco: el Corregidor, amigo del padre fallecido de Tediato, lo espía y lo cuida junto a su ayudante Virtelio para evitar que haga alguna locura. Los ayudantes del Corregidor, soldados, merodean el cementerio todo el tiempo y los ruidos y sensaciones que provocan son sobresaltos constantes para Tediato, que en ningún momento los ve. Recién al final de la obra, cuando está por ingresar al sepulcro de su amada, se mezclan el marco y el suceso y le impiden a Tediato cumplir con su cometido. Este final, además, tiene un giro inesperado cuando Tediato se muestra vacío de sentido para la vida y su protector le aconseja plegarse a la lucha por la independencia.

Los últimos parlamentos de la obra son reveladores respecto del momento histórico en el que se estrenó: “¡Vuestro padre triste! Que al notar la anarquía divagada entre sus compatriotas, cedió al peso del infortunio y espiró en mis brazos... ¡Aquel padre, que al tiempo de su muerte oprimiendo esa mano, tales voces os traspasó en herencia!” (Morante, 1824:79¹⁰).

El Corregidor y Tediato hablan acerca de un tirano poderoso que quiere sofocar la libertad de los americanos. En 1808, Napoleón toma prisionero a Fernando VII y lo mantiene encarcelado en Francia hasta 1813, momento en que vuelve a reconocerlo como monarca español. En 1814, Fernando VII de Borbón regresa a España y decide anular la Constitución que habían redactado las juntas regionales españolas en Europa y en las colonias. En 1815, caído Napoleón en Waterloo, Fernando envía tropas a América para realizar la reconquista de aquellos territorios que habían emprendido ya el camino de la independencia. El Corregidor, promediando la pieza, dice: “¡Hijo querido! La tiranía y el poder se alampar por sofocar la libertad naciente del orbe americano... Yo te dejo otro padre en nuestro juez y amigo: conozco su opinión y su entusiasmo sobre nuestros derechos... ten presente... Tu honor, tu vida y todo es de tu patria.” (Morante 1824:79).

¹⁰ La paginación de esta obra corresponde al facsímil digitalizado, todavía inédito.

En el Río de la Plata, el vértigo frente a la caída del emperador francés pone en movimiento a Alvear, el Director Supremo, que se adelanta a la llegada de las tropas reales tomando Montevideo, el puerto de entrada al territorio. Con esta acción se logra desviar el ataque hacia Caracas, donde se produce la caída de Bolívar. Aunque Alvear está enfrentado con San Martín, en ese momento Gobernador de Cuyo, e intenta derrocarlo, el General logra organizar las tropas del Norte para que los españoles provenientes de Venezuela y Colombia no llegaran a Buenos Aires.

Alvear, que había logrado que no se redactara la Constitución en la Asamblea de 1813 por influjo de Gran Bretaña, postula como Director Supremo a Posadas, su tío, que se mantiene en el cargo por un año, hasta enero de 1815. 1815 fue llamado “el año del pánico”: cuando Posadas renuncia, Alvear toma el poder, lo que ocasiona la sublevación de los ejércitos locales.

Mientras tanto, acechaban Portugal e Inglaterra (desde Río de Janeiro) con intenciones de hacerse del territorio de la debilitada España. En este contexto, Alvear envía un emisario a Lord Strangford en Río de Janeiro y le manifiesta la voluntad de hacer de nuestra tierra una colonia inglesa. A pesar de esta traición y del contexto amenazante que se vivía en la región, San Martín, Güemes y Belgrano logran detener a los realistas y empujan para que se declare la independencia. Mientras todo esto sucedía, San Martín ya había alistado a su ejército para cruzar los Andes como representante de un país independiente, una vez que esto se declarara formalmente.

En 1816 se declara la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata una vez concluido el congreso convocado en Tucumán y que había comenzado el 24 de marzo con la representación de todas las provincias, que enviaban un diputado cada cierta cantidad de habitantes. Una vez más, prevalecía Buenos Aires por sobre el resto de las regiones. El 9 de julio se firma finalmente el Acta de Declaración de Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata.

En 1817 San Martín lanza su ejército hacia el cruce de los Andes. Había planeado encontrarse con un gobierno hermano en Chile que pudiera reconocer a las Provincias Unidas del Río de la Plata como nación independiente. En medio de la travesía, los realistas toman el territorio chileno nuevamente y San Martín los termina venciendo finalmente en Maipú en 1818. Le ofrecen a San Martín ser Director Supremo de Chile, pero declina el ofrecimiento, considerando que debe ser un chileno quien gobierne Chile y deja en el cargo a O’Higgins.

A pesar de esta victoria y de haber proclamado la independencia de las Provincias Unidas, el centralismo de Buenos Aires deja en desventaja a las provincias y algunos líderes provinciales empiezan a tomar poder. En 1820 López y Ramírez derrotan al Directorio en la batalla de Cepeda, lo que da comienzo a la guerra civil. Buenos Aires reclama el manejo internacional de la mano de Martín Rodríguez como Director y Rivadavia como Ministro. Frente a este poder, surge la oposición, un partido federal en el que se destaca Manuel Dorrego, quien había tenido un importante rol en el ejército del Norte. Manuel Dorrego luchaba contra la “oligarquía del dinero”.

Después de Cepeda, los federales imponen como Director de Buenos Aires a Manuel de Sarratea, planteando que cada provincia tuviera un gobierno autónomo. En este contexto, coexistían dos corrientes: quienes defendían la autonomía de las provincias y quienes querían la restitución de un orden central. Entre estos últimos había tanto unitarios como federales ya que esta línea de pensamiento unía a los comerciantes y a los estancieros bonaerenses. Rivadavia decidió representarlos y fundar el Partido del Orden. Uno de los estancieros que financiaba las decisiones de Rivadavia era nada menos que Juan Manuel de Rosas.

Sarratea logra firmar con las provincias el Tratado del Pilar, pero Buenos Aires no cumple con su parte. Frente a esta situación, López teme que vuelva el Directorio y se adelanta atacando a Buenos Aires. Finalmente, firma con Martín Rodríguez el Tratado de Benegas: Rosas le ofrece dinero y una cantidad de ganado y López acepta. Ramírez, indignado por la traición, es finalmente derrotado por Bustos, aliado de López en Córdoba. Rivadavia comienza a hacer cambios desde el gobierno porteño y se enfrenta con la iglesia católica. Quería hacer de Buenos Aires una ciudad europea. En 1822 firma el empréstito con Baring Brothers para lo que hipoteca todas las tierras públicas y propone la enfiteusis, un sistema de alquiler de dichas tierras a particulares por el monto que estos mismos estipularan. Como era obvio, los montos eran muy bajos y nadie los pagaba. Esto terminó engrosando las fortunas de los estancieros de Buenos Aires.

En 1824, este grupo de poderosos convoca a un Congreso Constituyente con representantes provinciales, cuyas sesiones duran un año entero. En ese tiempo, se anexa la Provincia Oriental al territorio y es declarada la Guerra del Brasil. Finalmente, se aprueba la Constitución en 1826, en la que se declara a Buenos Aires Capital y a Rivadavia presidente. Es interesante volver sobre *Tediato* y *Lorenzo* para vincular el año de su estreno con la coyuntura. Ya hice referencia más arriba al tirano, el rey que no permitía la independencia americana y a quien Tediato desea combatir. Ahora bien: hay más que eso porque así como

fueron turbulentos los años de 1816 hasta 1824 (y algunos más también), así la obra parece contemplarlos:

¡Esa patria! ¡Que al término de once años ni siquiera un acuerdo ha merecido de vuestra ingratitud inoficiosa! ¡Esa patria! ¡Que al fin de los tres lustros, en la gigante lucha que sostiene, hará reconocer su independencia por más que una sus fuerzas formidables el poder colosal de tantos reyes! ¿Y será pues... será que cuando amaga Europa entera sobre el nuevo mundo un frenesí de amor desesperado le quite a vuestros bravos compatriotas, le quite a vuestra madre una columna donde su libertad debe oponerse? ¡Ah! ¡No es posible, no! ¡Nunca se diga que todo aquel que reprodujo el suelo ya del Perú, ya de Anahuac, Colombia, de Arauco, o de los países argentinos, traicionó su nacer! (Morante, 1824:81)

Tediato habla de la inexistencia de acuerdos posibles con España, de la fuerza y el amor que unen a los pueblos americanos sin importar quién pueda oponerse y de la fidelidad al terruño. Aparece en este párrafo el sintagma “reconocer su independencia”, que no es casual, pues desde 1816 y casi hasta el final del siglo XIX, los pueblos sudamericanos buscaron que los países ya conformados los reconocieran como naciones independientes. Esto les daría entidad para vincularse como pares, para comerciar y para ser parte de las políticas globales.

El final de la obra es aún más significativo: “Y hacedle ver al mundo americano que las desavenencias intestinas han derrocado al templo de los libres... que aproveche el ejemplo y reconozca que sin unión no hay independencia” (Morante, 1824:86). Este parlamento es una apelación clara a la necesidad de unión de los pueblos americanos, las “desavenencias intestinas” aluden claramente a las guerras civiles que no cesaban en el territorio en el momento en que se estrenó la pieza.

La preocupación por la coyuntura, además de responder a la intención política y programática propia del teatro neoclasicista, es la manera de trascender el drama personal. Tediato elige dejar atrás su duelo para ponerse al servicio de una causa más grande. Es ahí donde el clasicismo del siglo XIX se diferencia de otros que surgieron en épocas anteriores, que daban otro lugar a la afectividad y a la cuestión personal. Plantea Hauser:

Con el arte de la era revolucionaria, que se extiende aproximadamente de 1780 a 1800, comienza una nueva fase del clasicismo. (...) La Revolución escogió este clasicismo [el de Viena]... (...) Sin embargo, lo decisivo en la elección no fue la cuestión del gusto y de la forma, ni el principio de la interioridad y la intimidad derivado del ideal artístico burgués de la baja Edad Media y el Renacimiento temprano, sino la consideración de cuál de las direcciones existentes era la más apropiada para representar del modo más eficaz posible la ética de la Revolución con sus ideales patriótico-heroicos, sus virtudes cívicas romanas y sus ideas republicanas de libertad. Amor a la libertad y a la patria, heroísmo y espíritu de sacrificio, rigor espartano y autodomínio estoico sustituyen ahora a aquellos conceptos morales que la burguesía había desarrollado en el curso de su ascenso económico... (1998:157)

4.3.5.4. Prerromanticismo y territorialidades

En “*Noches lúgubres*, un texto revolucionario y anticipatorio”, Navarro Romero explica:

Noches lúgubres se encaja dentro de una clasificación denominada “racionalismo sentimental”, que engloba las ideas propias del neoclasicismo pero enfocada y amalgamada con tendencias sentimentales, que más adelante se conocerían como propias del Romanticismo. Es una obra que nos presenta una unión entre la razón y los sentimientos que en apariencia, suelen considerarse inmiscibles.

En este sentido, la acción de la pieza está centrada en el deseo personal de Tediato de desenterrar a Irene y en sus sentimientos respecto de la muerte. Es una cuestión de deseo individual, de la construcción de un amor romántico particular en el marco del cual poco hay para explicar desde la razón. Tediato idealiza a su amada o idealiza también la realización de su objetivo viéndolo como la posibilidad de un reencuentro imposible. Esta lectura, sostenida por Menéndez y Pelayo y Ramón Gómez de la Serna a principios de la década de los '40 (según Quinziano, “*Las Noches Lúgubres caldasianas: humanitarismo, sensismo y nueva sensibilidad en la literatura dieciochesca*”, 3), se apoya también en la interpretación biografista de la pieza de Cadalso.

La lectura biografista no es descabellada si se piensa en lo que implicó el movimiento romántico. El Romanticismo propone una revolución frente a los cánones del neoclasicismo y sus reglas de unidades partiendo de la base de la libertad del artista. No se pretendía liberar a la obra de sus estructuras, sino darle alas a quien creara para que pudiera a través de su arte desenterrar (y no es inocente esta palabra) lo más profundo de sí mismo y de esta manera mostrar que la libertad no es solo una forma de hacer arte sino más bien un modo de vida. Dice Jorge Myers (2005:17): “...los románticos (...) deseaban arrancar los velos que ocultaban la verdadera naturaleza de las cosas, deseaban penetrar más allá de las palabras y aferrar, aunque más no fuera por un breve, delicioso, instante, la realidad íntima de la existencia humana.”

En el Río de la Plata, como bien es sabido, el Romanticismo literario o teatral se desarrolló de la mano de la política. Su auge se dio con la generación del '37. Si bien la obra de Morante se concentra entre 1808 y 1827, se puede considerar algunos de sus textos como prerrománticos. En este caso, las modificaciones que el dramaturgo hace al texto de Cadalso no solamente muestran su naturaleza de hombre de teatro, sino que además ponen al alcance las ideas revolucionarias y los modos en que sus autores elegían divulgarlas.

¿Por qué el Romanticismo rioplatense se encuentra directamente relacionado con la idea de nación? Una de las lecturas posibles de la construcción del artista romántico es, según Myers (2005:30), la del vate. El vate puede retornar de su aislamiento creativo para transformar la sociedad y aportarle mayor belleza, en este rol el artista se configura como guía. No solamente podía ser profeta y sacar de la oscuridad el sentido profundo de la nacionalidad, sino que además tenía la capacidad de inventar la literatura allí donde no la había, como una creación *ex nihilo*. De alguna manera, la literatura argentina surge y se gesta a partir del vacío que implica la idea de desierto. Sin el punto de partida que proponga un espacio vacío, no habría lugar para la germinación de algo nuevo.

Morante, nacido en período virreinal, es un artista bisagra en este contexto porque la mayoría de sus textos y de sus puestas en escena son traducciones o adaptaciones, pero en todas ellas se observan las evidencias de una construcción cultural local, anclada y territorializada. Todas las manifestaciones culturales de una sociedad son productoras de territorialidad, pero el teatro, además, tiene como vehículo el cuerpo del actor vivo, enraizado física y espiritualmente en una coyuntura. El actor rioplatense ponía en su boca palabras que Morante había tomado de Cadalso y a las que les agregaba un gran componente ideológico programático acorde a la difusión de las ideas independentistas y nacionalistas que eran centrales para el momento, pero también para su propio deseo individual.

Tanto en el texto español como en el americano, acontece una escena en la que Lorenzo le pregunta a Tediato de quién es el cadáver que se proponen desenterrar. Cadalso coloca a Lorenzo en el lugar de quien realiza una enumeración de preguntas que llevan a Tediato a explicar por qué no sería importante o razonable desenterrar a un amigo, a un hermano, a un padre, a un ladrón o a un cortesano. Morante, a la hora de adaptar este fragmento, pone a ambos personajes a dialogar a la par y construye pasajes como este:

Lorenzo:- ¡No te distraigo!... Pero no te acerques/ al sepulcro dó yace aquel famoso/
Indiano... Te lo advierto; será en balde:/ cargado de justicia y de riquezas,/ a pedir
igualdad en los derechos,/ vino a la corte, pero nada obtuvo.

Tediato:- Con respecto a la América,/ la España desprecia la igualdad.

Lorenzo:- Aunque en su muerte/ no se encontró el caudal que suponían,/ me consta
no enterró nada consigo./ Yo registré el cadáver y siquiera/ un doblón escondía en
su mortaja.

Tediato:- Tampoco hasta su tumba yo vendría,/ te lo aseguro ni por todo el oro/ que
a la tirana Europa nos condujo/ desde la triste América (Morante, 1824:31).

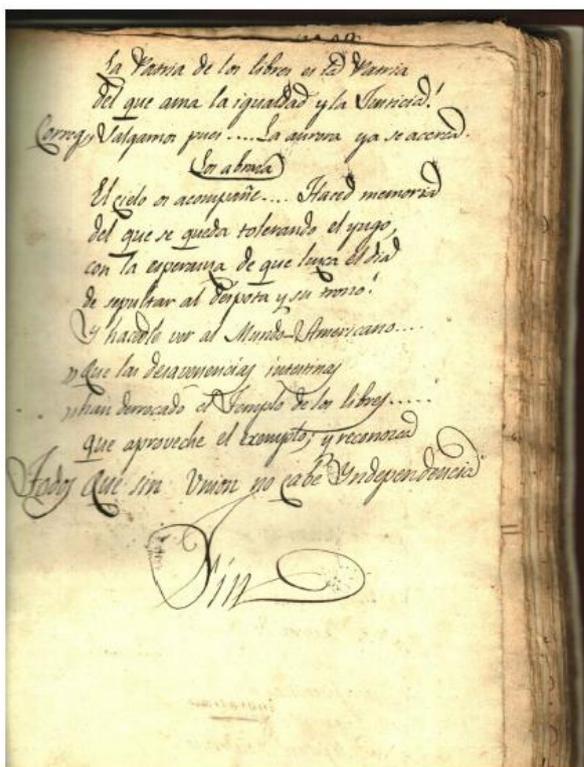
Sin el giro local que da Morante a la obra de Cadalso, esta deja de tener sentido y si deja de tener sentido es porque la mirada cultural del Río de la Plata en 1824 se apoyaba sobre un pensamiento a la vez neoclásico y romántico, de búsqueda de libertad, pero de anclaje en el territorio. Los cambios en la adaptación son marcas que indican apropiación,

identidad y conformación de una territorialidad particular. Lo individual, ese deseo de un Tediato dolido por la muerte de su amada, cobra sentido cuando se sitúa. El personaje recupera su deseo a través de la identificación con una ideología y una lucha política. La pieza de Morante, que comienza con una situación emocional individual, concluye con un parlamento al unísono de todos sus personajes.

4.3.5.5. *Lugarización, territorialidad y pulsión de vida*

En esta obra, la territorialidad está desplegada en dos sentidos: en relación con la muerte y en relación con la vida. El personaje protagonista, Tediato, tiene una sola filiación con la tierra: el objetivo de reencontrarse con su amada; sencilla y literalmente la obra toma un giro cuando los gusanos de la sepultura cubren su pie derecho y él se dispone a meterse adentro de la tumba. La tierra que lo cobijará será aquella a la que se dirige su afectividad: hay un proceso de lugarización generado entre Tediato y el cementerio, entre Tediato y el estado de muerte, representado por el cobijo bajo tierra.

Por otro lado, el proceso de lugarización se vincula, a través de la pulsión de vida, con la lucha por la independencia americana. La afectivización del lugar, en este caso la patria, es tan potente que puede darle sentido a la vida de quien ya no quería más que morir. Esto se desdobra a su vez en la afectivización que los parlamentos patrióticos disparan en cada espectador y también en el propio dramaturgo a la hora de poner en cuerpo su escritura. Poner el cuerpo a disposición de la vida es para Tediato lo que poner el cuerpo en la escritura, en la actuación o en la expectación es para Morante y sus contemporáneos. El territorio se transforma aquí en un territorio deseante.



Facsimil del final de *Tediato y Lorenzo*

En este sentido trabajan a la par el neoclasicismo y el romanticismo: lo personal y lo público, la causa patriótica y el duelo amoroso. La libertad del artista desplegada gracias a la libertad revolucionaria da espacio al drama personal, que solo permite al protagonista sobreponerse si se conecta con un objetivo mayor, la lucha por la independencia.

4.4. *El conflicto cotidiano como disparador de un humor local*

Las dos obras que incluyo en este apartado constituyen el primer esbozo de lo que será más tarde en la historia del teatro nacional uno de los géneros más significativos y preponderantes: el sainete. Este género reemplazó al entremés español durante los siglos XVIII y XIX. En el caso de *Al que le venga el sayo que se lo ponga* y *La ánima en pena*, la temática es doméstica y popular, con fuerte referencia a la coyuntura que le da marco. En ese sentido, creo que las intrigas que plantean permitieron seguramente la identificación de los espectadores de todos los estratos sociales con sus protagonistas.

...diremos que el sainete es, positivamente, *teatro*, en su verdadera acepción; es decir: acción, síntesis, relieve. Breve en sus dimensiones (...), exige asuntos apretados, situaciones destacadas, tipos definidos, perfiles pronunciados, lenguaje simple, popular y gráfico. En resumen, es una especie de teatro homeopático, de

miniatura de teatro, en la que la ausencia de palabras, de matices psicológicos, de conceptismos, ha de suplirse con colorido, alegría y movimiento. (González Castillo, en Koss, 2014:269)

Así define José González Castillo al sainete en una conferencia pronunciada el 14 de junio de 1937. Era la época del auge del sainete y el grotesco criollos, que tuvieron enorme desarrollo en nuestro país. Esta misma definición, aunque suene anacrónico, se aplica perfectamente a *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, de 1827 atribuido a Luis Ambrosio Morante.

En general, se asume que el sainete criollo fue el resultado de la conjunción del género chico llegado desde España a fines del siglo XIX y la primera ola inmigratoria europea, que dio el pie para la incorporación de situaciones y personajes de la cambiante ciudad en el género. Sin embargo, existieron previamente dos tipos de sainetes que convivieron en los teatros de nuestro territorio: el sainete de tradición gauchesca y el sainete urbano. De estos últimos se conservan pocos testimonios y entre ellos, las obras de Cristóbal de Aguilar (1733-1828), español radicado en Córdoba y de Juan Cruz Varela (1794-1839), porteño, pero cuya producción también es cordobesa. Su obra fue conocida y editada recién en 1959 y, como sucede también con Aguilar, no se tiene noticia de representación alguna de los textos conservados.

La innovación que encuentra Teodoro Klein (1994), el primero en mencionar *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, es la introducción del hombre urbano, el hombre común de la ciudad y del estilo coloquial de personajes de distintas nacionalidades que hablan español con todas sus particularidades y sus acentos. Esto no sólo va en consonancia con el incipiente crecimiento de la aldea porteña, sino también con la conformación de una clase trabajadora a partir de la actividad comercial, del mestizaje, los mulatos, los libertos y los esclavos. Definitivamente, cuando leemos el sainete de Morante lo reconocemos más cercano a *Babilonia* de Discépolo que a *El amor de la estanciera*.

La ánima en pena, si bien no es un sainete, plantea un tipo de humor similar, con personajes urbanos y populares, que se asimilan a los del sainete y que crean una atmósfera propia de la época, similar a aquella que se verá representada posteriormente en el género.

4.4.1. *Al que le venga el sayo que se lo ponga*

4.4.1.1. *El manuscrito*

Esta pieza se encuentra conservada en el Archivo General de la Nación en muy buen estado. Las hojas están amarillentas, pero no se observan agujeros o marcas de insectos ni tampoco se ven sus bordes gastados o en proceso de desmembrarse. Consta de 41 folios escritos a doble cara en tinta negra y su encuadernado es moderno. Posee muy pocas enmiendas, vinculadas sobre todo a la voluntad de recrear la forma de hablar de los personajes extranjeros. En la portada se lee: “*Al que le venga el sayo que se lo ponga*. Teatro de Buenos Aires. Fin de fiesta en un acto, arreglado por Luis Ambrosio Morante, año de 1827”. En el margen superior derecho se observa el número 5 en lápiz azul y más abajo el sello de inventario de la Biblioteca Nacional en rojo con el número 156706 y otro sello rojo y redondo al lado que dice “Biblioteca Nacional. Buenos Aires. 1937”.

Al que le venga el sayo que se lo ponga es la obra más tardía de Morante. La situación doméstica que se presenta al comienzo de la pieza es la discusión entre Alejandro y su esposa Anastasia causada por la necesidad económica en la que se encuentran y la voluntad ferviente de Alejandro de tocar la guitarra y cantar, pretendiendo mientras tanto vivir de la generación de deudas.

Esta circunstancia tiene un marco histórico-político: el bloqueo al puerto de Buenos Aires. En 1821, Artigas fue derrotado en la batalla de Tacuarembó y la Provincia Oriental fue entonces anexada al territorio brasileño con el nombre de Provincia Cisplatina. En 1825, las Provincias Unidas lograron recuperar el territorio, pero la Armada brasileña bloqueó el puerto de Buenos Aires y las conexiones con Montevideo y Colonia del Sacramento. Estas hostilidades se extendieron hasta agosto de 1828 y generaron un gran desabastecimiento y un consiguiente aumento en el precio de los bienes y los servicios que dejaron a muchos porteños en la pobreza. El tema del bloqueo es utilizado en el sainete de Morante como chivo expiatorio de todos aquellos comerciantes que quieren cobrar en exceso sus prestaciones.

Aparece aquí un tópico que tendrá gran desarrollo en la tradición sainetera criolla posterior: el de aquel hombre que, en lugar de salir a trabajar “como debería” para mantener a su familia, se dedica al arte. Mientras Anastasia y Alejandro discuten y se amenazan con golpes en su casa totalmente despojada, se van anunciando sucesivamente todos aquellos a quienes el matrimonio debe dinero. Todos ellos se quejan de la acumulación de deudas y vienen decididos a no fiar más. Si bien las apariciones de estos

personajes se estructuran como una simple sucesión de reclamos, lo interesante radica en sus rasgos lingüísticos. Francisco, el negro de los mandados, es africano; Cuculè, el zapatero, es francés; Manuela, la lavandera, es andaluza; el barbero es portugués; Trompis, el panadero, es inglés. Los únicos que no presentan rasgos lingüísticos diferentes del habla porteña son Don Lorenzo, el casero, y el médico, quien aparentemente habría sido representado por Morante.

La seguidilla de visitas es una excusa para hacer despuntar el ingenio de Alexandro, que demuestra gran manejo del habla popular y de la ironía, y genera un crescendo que, a pesar de lo eminentemente cómico de la obra, culmina en la angustiante representación de la escena del hambre. Alexandro cita a todos sus acreedores para las doce, prometiéndoles sus pagas y, con todos ellos delante, llama a sus siete hijos, que se abalanzan sobre una bolsa de pan. Finalmente, declara que cada uno debe llevarse un muchacho, que eso es lo máspreciado que tiene para entregar. La respuesta y la reacción condenatorias de todos realzan la intención cómica, pero el gusto amargo de la necesidad sigue presente en ese despojo del espacio y en la desesperación frente a la comida.

Después de 1810 fue el mismo Morante uno de los grandes dramaturgos que trasladaron la idiosincrasia porteña a los personajes teatrales. El reconocido teatro español, francés o italiano que se representó durante los períodos pre-revolucionarios en Buenos Aires dista una eternidad de esta novedad aparecida en 1827. No sabemos si *Al que le venga el sayo que se lo ponga* se puso en escena efectivamente o si fue una obra principal o sólo un entremés. El manuscrito declara “Fin de fiesta en un acto”, por lo que es posible que fuera el cierre de una jornada de representaciones de otro estilo o género. Además, si bien hasta ahora hemos hablado de Morante como dramaturgo, es importante aclarar que en la portada del manuscrito se lee “Arreglado por Luis Ambrosio Morante”. En el caso de este fin de fiesta es más difícil que en otros casos (por ejemplo, *Idamia o la reunión inesperada*, traducción/adaptación que hace Morante de una comedia italiana) pensar que se trató de una adaptación de un texto europeo como tantos de los que llegaban al Río de la Plata porque los personajes que aparecen son tipos netamente porteños, con todo el “crisol de razas” propio de la época y con sus sociolectos bien definidos ya tempranamente.

4.4.1.2. *La ironía como anclaje territorial*

El uso de la ironía para incorporar este tema al teatro permite un tratamiento inteligente del mismo y un cuestionamiento acerca de lo que está bien o no hacer en una situación socio-económica extrema. La ironía permite una toma de posición política que funciona como anclaje territorial, como una manera de constituirse identitariamente con el territorio.

Habitualmente se identifica a la ironía con la antífrasis: digo lo contrario de lo que quiero decir y mi interlocutor va a comprenderlo porque le voy a dar una entonación particular. Sin embargo, siguiendo el recorrido histórico que hace Eva Gregori Giralt sobre las definiciones de la ironía en la Retórica, es pertinente para este estudio definirla, según Fumaroli, como una forma del pensamiento. Creo que Morante realiza un increíble trabajo de toma de distancia respecto de su realidad a través del pensamiento irónico. De esta manera, deja en duda desde el título de la obra a quién puede atribuírsele el mote de engañador o mentiroso y a quién el de engañado.

Sostengo que en el caso de *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, la inversión propia de la antífrasis está planteada como un par binario intercambiable entre el engañador y el engañado o el estafador y el estafado. Mostrar la cruda realidad de Alexandro, el ciudadano común arrasado por las dificultades económicas que produce la coyuntura, desde un punto de vista en que él quede en el lugar de quien saca provecho, es altamente irónico. Es claro que quienes se aprovechan de las circunstancias son los que en el texto aparecen como engañados. Es un juego complejo que, mediante el tono irónico, permite poner en escena y bajo una mirada crítica, la coyuntura de ese momento:

Médico:- Yo no pretendo esa paga:/ por justicia he de cobrarlo,/ o has de marchar, gran bribón,/ a la Escuadra por el chasco.

Alexandro:- Quien de nosotros ir debe/ aun no está determinado./ Acreedores del Demonio/ ¿qué queréis de mí, si a daros/ llego lo mejor que tengo? (Morante, 1827 en Landini, 2011:78).

Alexandro se muestra claramente como un *ieron*, aquel personaje que logra la simpatía del autor y tiene la habilidad de engañar a los demás:

Anastasia:- ¿No te corres que te llamen/tramposo?

Alexandro:- ¡Estás delirando!/ Si me llaman lo que soy,/ ¿por qué he de formar agravio? (Morante, 1827 en Landini, 2011:67).

De acuerdo con la segunda definición que toma Giralt, el sentido de ironía como “engaño” también aplica al sainete de Morante. En tercer lugar, el texto de Giralt explica que las palabras llegan a un clímax de significado y lo trascienden, lo que permite que Alexandro ofrezca a sus prestadores lo máspreciado que tiene, dejando en la ambigüedad

de la interpretación el significado que esa expresión oculta. Alexandro utiliza la posibilidad mentirosa de la ambigüedad. Miente o engaña de acuerdo con cómo se interprete el significado de “pagar sus deudas”:

Alexandro:- Estoy de todo enteraso:/ y así, ya miran ustedes/ que no hay en mi casa trastos,/ ni dinero; y solo es/ lo mejor que en ella guardo/ siete alhajas, con que quiero/ liberalmente pagaros. (...) Venid al punto, muchachos.

Hijos:- Padre, ¿qué nos manda usted?/ Pero allí hay pan, ¡qué milagro!/ Avánzale al pan, avanza. (Embisten al pan).

Alexandro:- Los siete que estáis mirando/ son las alhajas que he dicho:/ cada cual vaya tomando/ la suya, y Cristo con todos;/ porque aquí no hay otro amparo. (Morante, 1827 en Landini, 2011:77-8).

Alexandro además se burla de sus visitantes (la burla es otro sentido de la ironía), pero en esa burla da muestras claras de su ingenio y habilidad con las palabras. Desde este lugar, podría pensarse que se trata del planteamiento de una ironía. “...la ironía es asociada a una actitud vanidosa en relación con el prójimo en la medida en que consiste en ser superior a y en permanecer fuera de” (2012:105), dice Gregori Giralt. A Alexandro la posibilidad de quedar en una posición superior y externa respecto de sus interlocutores se la da la circunstancia de no tener nada que perder. Tiene más que ver con la resignación o la desidia que con la voluntad de demostrar su astucia.

En *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, se ve entonces que la toma de posición irónica es la que permite poner en escena un tema delicado e instalar una mirada política. Esa posición política es territorial porque toma existencia a partir de un referente compuesto por: un territorio concreto (Buenos Aires), un momento histórico concreto (el bloqueo al puerto de Buenos Aires en 1827) y sujetos sociales concretos (los ciudadanos que sufren las carencias económicas que la coyuntura impone). El mote de “engañador” o “engañado” y todas aquellas bromas o juegos de palabras que surjan a partir de esta polaridad dependen de la perspectiva con la que se mire la situación socio-económica que se presenta en la obra: si pensamos en los acreedores como aquellos que se aprovechan del contexto para cobrar más dinero, entonces se observa una contraposición respecto de Alexandro; en cambio, si quien se aprovecha es Alexandro porque no tiene nada que perder, la contraposición es al revés. De cualquiera de las dos maneras, esa polaridad es la que permite la ironía y con ella, la mirada aguda hacia la situación social.

4.4.1.3. *El espacio vacío y la territorialidad.*

Alexandro y Anastasia no tienen nada más que una mesa vieja en un espacio que ni siquiera es propio y cuya renta no han pagado en varios meses. La obra transcurre en ese espacio casi vacío: “Pieza desamueblada: solo tiene una mesa vieja” (Morante, 1827 en Landini, 2011:59). La creación surge del vacío: el escenario vacío en el que se representa la obra, la pieza vacía en la que Alexandro canta y hace música. La representación del espacio y el espacio de representación son análogos. De algún modo, es una creación “ex nihilo”. Para que la acción se produzca, tuvo que haber un vaciamiento, del mismo modo que para crear un cuerpo de la patria, los intelectuales rioplatenses tuvieron que instalar la idea de desierto. La escritura es aquí performativa en tanto crea un mundo poético desde una hoja en blanco; la palabra de Alexandro es performativa en tanto crea una paga o un contenido simbólico desde la vacuidad de su casa; el trabajo del actor es el que crea el acontecimiento poético sobre la escena.

El desabastecimiento a causa del bloqueo del puerto de Buenos Aires le da a la poíesis una historicidad y una territorialidad: todos los personajes se encuentran viviendo la misma coyuntura, pero Alexandro decide no trabajar y no pagar sus deudas, solo se dedica a cantar y al juego. El canto (el arte) es para él un medio de evasión:

Anastasia:- ¿Y sabes que amaneció?

Alexandro:- Y que con las tripas me hallo/repletísimas de un viento/ no muy puro ni muy grato.

Anastasia:- ¿Y sabiendo todo eso/ pretendes, haraganazo,/ tocar la guitarra?

Alexandro:- Sí,/ porque mis penas espanto. (Morante, 1827 en Landini, 2011:61).

Si en otras obras la concepción de arte muestra como objetivo la lucha por la independencia, en esta, en cambio, hay un objetivo vinculado al entretenimiento y a la evasión frente a una situación conflictiva que afecta la cotidianeidad de los sujetos sociales que habitaban Buenos Aires en esos años. La territorialidad se produce así por medio de la identificación de los participantes del convivio con la escena.

4.4.1.4. *Espacio, lugar y territorio: la apropiación de un género nuevo.*

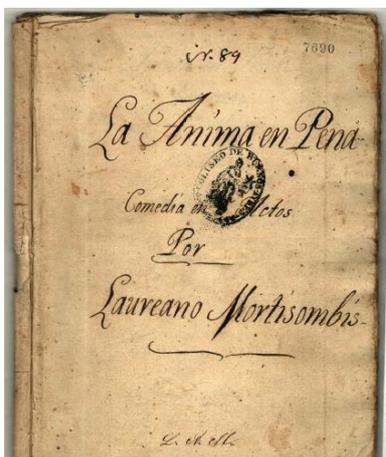
Entonces, desde el momento en que Morante recrea el género del sainete desde la representación de un espacio local porteño que logra expresar los avatares de la coyuntura, sucede la conformación de un lugar en el mismo instante en que sucede la identificación con las situaciones cotidianas que todos los participantes del convivio experimentan. La posibilidad de observar críticamente esas situaciones y saberse inmersos dentro de ellas le da la ironía, que permite cierta distancia respecto del texto o

del acontecimiento. El territorio se conforma por esta vía y por la creación de un género que representará el contexto urbano porteño por lo menos hasta mediados del siglo XX.

4.4.2. *La ánima en pena*

4.4.2.1. *El manuscrito*

Este texto se encuentra conservado en el Archivo General de la Nación Argentina en muy buen estado, consta de cuarenta y ocho folios manuscritos a doble cara. En la portada se lee “*La ánima en pena. Comedia en cinco actos. Por Laureano Mortisombis. L.A.M.*” Se le atribuye a Morante porque “Laureano Mortisombis” es un anagrama de “Luis Ambrosio Morante” y porque debajo de esta firma figura “L.A.M.”, sus iniciales. Además, la obra está aprobada por Esteban de Luca el 17 de diciembre de 1819 y por Francisco Doblado al día siguiente, lo que señala que fue representada en el Coliseo porteño en ese tiempo, año en el que Morante se encontraba muy activo en el ámbito teatral porteño. Morante tradujo ese mismo año *Le Jaloux* y otras piezas extranjeras en los años circundantes, en las cuales consignó los nombres de sus autores, por lo que no debería pensarse que *La ánima en pena* se trate de una traducción o que Laureano Mortisombis sea otra persona.



Facsimil de la portada de *La ánima en pena*

4.4.2.2. *El argumento*

Esta pieza tiene cinco actos, se trata de una comedia que, a diferencia de otras del mismo estilo que se representaban en la época (*El valiente y la fantasma*, de 1818, por ejemplo), es muy extensa. La escena se finge en una quinta del Coronel “no muy distante

de Buenos Aires” y la primera escena encuentra a Ramada, Nicolás y Perucho bebiendo mientras los dueños de casa no están: “por ahora no hay nadie más que nosotros y la ánima en pena” (Morante, 1819:f2v). Nicolás hubiera elegido beber en la otra pieza, pero Ramada le dice que beberán allí donde la ánima toca su tambor, para que ella no vaya a hacerlo debajo de sus camas. Brindarán a la salud del muerto para que los deje en paz. Perucho comenta que la dueña de casa, Isabel, le teme al ánima en pena porque piensa que es el fantasma de su marido que murió en la batalla de Sipe Sipe¹¹, pero de quien no encontraron el cuerpo y por eso no pudieron darle santa sepultura. En este momento de la conversación escuchan el ruido de una puerta que hace que Perucho se esconda debajo de la mesa del susto.

Es la Madre Paula, gobernanta de la casa, que llega para mandarlos a trabajar y preparar lo necesario para recibir a las visitas de ese día: los curiosos acuden a la quinta a causa de los relatos sobre el ánima en pena. En ese momento se oyen los sonidos del tambor y los tres criados bebedores salen a esconderse en la pulpería cercana. Cuando se queda sola, Paula llama a Lisandro, que aparece desde atrás de la pared, riéndose de los que salieron corriendo asustados. Ella le pregunta cómo piensa hacerse pasar por el Coronel frente a la señora, si él no se le parece en nada, pero él tiene confianza en la potente impresión del primer susto. Le pregunta a Paula si Isabel quiso saber sobre él, pero esto no sucedió porque el ama cree que él ha partido a Chile, cosa que pensaba hacer hasta que se enteró de la presencia y el cortejo constante del Conde de la Mirandilla hacia Isabel. Paula se comprometió a cambio de dinero a ayudar a Lisandro, primo del muerto, a que la viuda crea que su marido vuelve para impedir que se case en segundas nupcias con Mirandilla. Paula conoce todos los escondrijos de la casa y le asegura que no lo descubrirán. Lisandro ya tiene planeado asustar al Conde esa misma noche.

Entra en escena Isabel, que vuelve de dar un paseo en volanta con sus amigas, y le cuenta a Paula que se cruzó con el Conde y que éste insiste en que la historia del ánima en pena es una mentira. Indignada, el ama de llaves le contesta que ese Conde no debería burlarse de los muertos y que seguramente el Coronel está enojado por su intrépida presencia en la casa. Insiste en que los tambores comenzaron a sonar cuando Mirandilla empezó a visitar la casa, porque antes, cuando el pretendiente era Lisandro, eso no pasaba. Pero Isabel reconoce que le tenía mucho cariño a Lisandro cuando estaba allí como el

¹¹ Se libró en 1811 en Sipe Sipe, departamento de Cochabamba, Bolivia, entre el Ejército Real del Perú y el Ejército del Norte, acompañado por las milicias de la Intendencia de Cochabamba. La victoria fue de los realistas españoles.

primo de su marido; en cambio, una vez que se le declaró, su presencia pasó a resultarle insufrible. Eso no le ocurre con Mirandilla, que más bien le gusta. Hace hincapié en las diferencias entre las costumbres españolas de Lisandro y el estilo afrancesado del Conde. Pero Paula cree que Lisandro es tierno, mientras que Mirandilla es arrogante. Isabel le pide que por favor no le hable más de ninguno de los dos hombres.

Entra el conde andaluz riéndose de que su criado se ha contagiado del miedo a las ánimas en pena y sostiene que todos escuchan el tambor porque no tienen otra cosa que hacer o porque son tías y solteronas que sufren de vapores. Esto ofende a Paula, quien le pregunta si no cree en almas que penan. Él desea golpear al ánima en pena, pero Paula no quiere que su ama permita esa acción hacia su difunto marido. Isabel confiesa que fue muy feliz durante su matrimonio y que daría todo por no tener ahora la libertad de volver a casarse, pero Mirandilla no acusa recibo de estas afirmaciones y cree poder convencerla de lo contrario.

El segundo acto comienza con el mayordomo, Paterna, revisando los papeles de gastos de la casa, que se han incrementado a causa de tener que darles de comer a los curiosos cada vez que vienen de visita por el asunto del ánima. Mientras realiza su tarea, llega Perucho con una carta que trajo a la casa un desconocido, pero que para sorpresa de Paterna, contiene la letra del Coronel y un texto de agradecimiento en el que explica que remediará el rumor erróneo de su muerte en Sipe Sipe. Se hará ver como un anciano. Inmediatamente después, Ramada anuncia a dicho anciano y el Coronel se encuentra con su servidor, a quien le cuenta que fue tomado prisionero por los realistas, que lo mandaron a Lima y de allí a Cádiz, pero en el trayecto, unos corsarios de Buenos Aires atacaron el barco y así pudo regresar con ellos. Inquieta si su esposa ha llorado su muerte: tres días sin pausa. Esto lo conmueve, pero Paterna lo saca de la conmoción diciéndole que el dolor se le alivió a la Coronela cuando vio que el vestido de luto le sentaba bien. En este relato, el mayordomo se excede hablando de la belleza de Isabel vestida de negro, tanto que su amo debe detenerlo.

Llega el momento de preguntar por Mirandilla y Paterna le dice que la señora le es favorable, que él es joven y afrancesado, pero que ella nunca deja de repetir que no habrá otro como su difunto esposo. El Coronel también se ha enterado de los rumores sobre el ánima y pretende hacerse pasar por un adivino que solucione el problema. Le pide a Paterna que averigüe a través de Paula si no hay allí ninguna intriga, él sabrá cortejarla como en otros tiempos para poder sacarle información.

Mientras Isabel duda acerca de la procedencia del sonido de tambores en la sala, llega Paula alarmada porque el conde registró toda la casa, se apropió del dormitorio de verano, que solía usar el Coronel, y encima quiere reformarlo. Isabel la tranquiliza asegurándole que ella se ocupará de todo. Entonces se presenta Paterna para leerle las cuentas de la casa y aprovecha para hablarle de este adivino que podría solucionar el tema del ánima en pena. Isabel no cree en los adivinos, pero el mayordomo la convence de que no puede hacer daño, sino que el mayor riesgo es que su magia no funcione. Como ella finalmente acepta, él le revela que confiaba en poder convencerla y que por eso el tal hombre ya estaba allí.

El tercer acto comienza con Paula pensando estrategias para no perder los mil pesos que le prometió Lisandro si cumple con su objetivo. Aparece Mirandilla a presionarla: busca abrazarla y le insiste en que sea su amiga, pero ella le responde que no lo quiere porque ayuda a su ama a no cometer pecados. Él sigue burlándose y le ofrece conseguirle un marido, le habla de un candidato de veinticinco años que come y bebe mucho, pero cuando ella pregunta por la dote, resulta que es él quien necesita ser dotado porque no tiene dónde caerse muerto. Finalmente, la oferta termina en que cuando él se case con Isabel, echará a Paterna para darle ese puesto a su futuro marido. Por supuesto, Paula no le cree nada.

Cuando Isabel le comenta a su pretendiente acerca de la presencia del adivino, éste dice que se ocupará del tal mago porque ese mentado tambor en realidad no existe. Pero Isabel no se da por vencida y lo invita a cenar esa noche para que lo oiga con sus propios oídos. Entonces llega el Coronel vestido de adivino para ocuparse del ánima y aprovecha para burlarse de Mirandilla: cuando el joven le pregunta por el zodiaco, él le responde que Marte estará entrando en su casa y que pronto la quinta tendrá un dueño a cuya vista desaparecerán los presuntuosos. Aunque el conde cree que está hablando de él, el Coronel lo niega. Les cuenta que aunque aparenta noventa años, tiene treinta y siete, pero que el esoterismo hace ese efecto sobre su cuerpo. Se acerca a Mirandilla y le dice en secreto que es un loco rematado y que no lo quieren, tanto que ese mismo día se irá de allí y morirá de miedo.

Isabel, que no ha escuchado eso, regaña al Conde por provocar al adivino y le pide al anciano que regrese a las once de la noche para demostrar si realmente es capaz de erradicar la presencia del ánima. El Coronel se retira, no sin antes aconsejarle a su esposa que trate al fantasma con desprecio.

Es el momento de Paterna cortejando a Paula para descubrir si está envuelta en alguna mentira relacionada con el fantasma. Se acerca a ofrecerle una copa y mientras beben juntos le regala un dedal de plata, que le asegura será el precursor del anillo de bodas que le entregará más adelante. Ella se deja llevar por el engaño y le promete que dejará todo, incluso sus hábitos, para casarse con él. Se acerca Ramada para preguntar si la cena es para el adivino, pero Paterna le dice que no es para un adivino sino para un hombre anfibio. Ramada entiende que se trata de un “manflorita” y Paterna intenta con algunas palabras más hasta que abandona la voluntad de responder esa pregunta. Finalmente, Paula le revela a Paterna el secreto acerca de Lisandro y promete no contarle a éste que el mayordomo está al tanto.

Mirandilla se atreve una vez más y le pregunta a Paterna acerca de los bienes de Isabel, que cree heredar pronto; no contento con eso, se acerca a Isabel para decirle que él dispondrá de todos esos bienes y reformará toda la casa, haciéndola moderna y comprando muebles nuevos. Ella le responde que eso no sucederá y que tampoco se casará con él. Como él no se hace cargo de la respuesta que recibió, ella no insiste y se sientan a esperar el sonido de los tambores, que enseguida los hace temblar. Aparece entonces Lisandro desde atrás de la pared vestido de Coronel, lo que provoca que el conde se arrodille a pedirle perdón, mientras el fantasma le hace señas para que se vaya y no vuelva nunca más. Por supuesto, Mirandilla huye y no regresa, pero Lisandro todavía quiere deshacerse del adivino.

El último acto trae al adivino seguido de los tres criados, que lo asisten para buscar los elementos que necesita y aprovechan para sacarse algunas dudas. Ramada le pregunta por un tenedor de plata que ha perdido y el Coronel, luego de engañarlo y hacerle creer que él ya sabía del extravío, le aconseja no beber más que agua durante quince días para que ese tenedor aparezca. Perucho y Nicolás también hacen sus preguntas y este último obtiene la respuesta de que, de sus hijos mellizos, solo uno le pertenece. Finalmente, el adivino indaga acerca del dueño de casa y se encuentra con un gran cariño de parte de sus criados y de su esposa. Llega Paterna para anunciarle que el conde se fue y el Coronel le pide que ponga al tanto a Isabel de su existencia mientras él invoca al fantasma, para evitarle un susto. Mientras tanto le vaticina a ella misma que en media hora tendrá de vuelta a su marido. Le relata anécdotas reales entre los dos y convoca a Lisandro, frente a quien se saca el disfraz, provocándole terrible susto. Lisandro pide perdón y el Coronel se le aparece a Paula, que se horroriza frente a su imagen. Finalmente, marido y mujer se abrazan y el ama de llaves es desengañada.

4.4.2.3. *La archipoética: una aproximación al gótico.*

El único estudio que se conoce acerca de *La ánima en pena* es un capítulo que Carlos Abraham le dedica a Morante en su libro *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX* (Ciccus, 2015), en el que se detiene específicamente a comentar esta obra y *Tediato y Lorenzo* (1824) como representaciones del género fantástico. Si bien el aporte de Abraham es valioso desde el punto de vista documental, porque recupera allí estas piezas desconocidas, es necesario aclarar que en ninguno de los dos casos se observan ejemplos de literatura fantástica. Todorov define el fantástico del siguiente modo:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1981:14)

No hay una vacilación ni de parte de los personajes ni de los lectores o espectadores en esta pieza, sino que más bien se trata de una intriga cómica. Desde el comienzo de la acción se sabe que es Lisandro quien está escondido detrás de la pared con su tambor y toda la intriga se reduce a descubrirlo, pero con plena conciencia de los espectadores de lo que en realidad allí sucede.

El tópico del alma en pena era recurrente en estos tiempos de romanticismo incipiente y no puedo dejar de mencionar un antecedente muy cercano de *La ánima en pena*: se trata del sainete anónimo *El valiente y la fantasma*¹². La escena comienza con Penote narrando a Manongo su pelea con Mariquita, a causa de que ella quiere mudar de casa. La mujer sostiene que de noche se oyen ruidos de cadenas. Manongo alerta a su amigo sobre la fama que tiene esa morada: se dice que andan en ella almas en pena.

¹² Landini, María Belén. "El valiente y la fantasma, un sainete inédito de 1818: edición e introducción". La revista del CCC [PDF]. Enero / Agosto 2012, n° 14/15. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=315>. ISSN 1851-3263.

A dicha escena se suma Pataleta, recién llegado de la guerra, quien alardea largamente sobre su valor y sobre las bajas que logró en la batalla. Manongo entonces le solicita ayuda para enfrentar a la supuesta fantasma. Pataleta se resiste un poco porque parecieran amedrentarlo los asuntos de otro mundo, pero ante la duda que se plantea acerca de su valor, acepta el desafío. Pide a Penote más armas que las que porta, y ante el anuncio de que éste las posee en su casa, parten juntos hacia allí. En la casa están Mariquita, su hermana Chepa y la criada, Chola, conversando sobre el mismo tema. Llega entonces Piltrafa de visita y ante el miedo de las mujeres de ir a buscar agua, éste se ofrece, pero vuelve aterrorizado por la vista de la fantasma. En ese momento llegan Penote, Pataleta y Manongo y deciden partir todos juntos, dejando en casa a Pataleta y a Piltrafa para que enfrenten a la fantasma. Enseguida se hace ver el ser sobrenatural, que amenaza a los hombres para que liberen la casa, y como éstos se resisten, los ataca con sus matachines hasta hacerlos caer.

A causa del ruido vuelve Chola dando gritos y entonces se resuelve la intriga: la fantasma no era otro que el hijo de Piltrafa que intentaba cortejar a Chola. Esta entonces lo denuncia con sus amos y ante un juez, quien decide llevarlo a la cárcel.

Este sainete es de 1818, no posee firma y se encuentra conservado en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Lamentablemente, no he podido acceder más que a una copia, por lo que desconozco en qué estado se encuentra el manuscrito. Lo que sin dudas puedo afirmar es que el texto posee numerosas enmiendas y tachaduras, además de fragmentos enmarcados en recuadros.

Como es posible observar en la narración del argumento, la intriga es similar a la de la pieza de Morante. No puedo omitir que *El valiente y la fantasma* es una obra mucho más breve y más simple, mientras que *La ánima en pena* es extensa, posee parlamentos cuidados y minuciosas didascalías. En el caso de *El valiente y la fantasma* creo observar una cercanía mayor al género fantástico porque la intriga se mantiene hasta el final: ni los personajes ni los espectadores o lectores saben de qué se trata esta aparición que se menciona allí, todos se desayunan al mismo tiempo con la noticia. La definición de Todorov aplica aquí: la duda se mantiene durante toda la intriga y finalmente se resuelve hacia el género extraño cuando se sabe que quien estaba detrás del ruido de cadenas era el hijo de Piltrafa.

Ahora bien, estos elementos extraños o fantásticos se vinculan con la incipiente aparición del género gótico. Esta archipoética comenzaba a aparecer en Inglaterra como respuesta al realismo extremo del Iluminismo y, como Morante solía estar al día con la

cultura occidental, la incluye no solamente en esta pieza cómica sino también en *Tediato y Lorenzo*, donde la oscuridad se ve en el espacio del cementerio y el juego cercano con la muerte, que se sostiene hasta el final de la acción.

Me detuve ya en la importancia de las ideas iluministas para los intelectuales porteños de principios del siglo XIX y creo que es posible atribuir la resolución de estos textos dramáticos a la necesidad de una respuesta que coloque “los pies sobre la tierra” y no haga proliferar quimeras. Esto va de la mano, a pesar de que puede ser contradictorio, con el dogma católico, que no admite historias sobrenaturales por fuera de su sistema mítico. Por otro lado, me he referido más arriba también a la coexistencia de las poéticas neoclasicistas y románticas, de las que esta obra es otro ejemplo.

4.4.2.4. *Territorialidad móvil: el soldado que regresa de la batalla.*

Si bien en *La ánima en pena* no se observa una representación del espacio significativa sino que la acción transcurre respetando la unidad de lugar, la mención de la muerte y el regreso del Coronel de la batalla de Sipe Sipe y el hecho de que la quinta se encuentre cerca de Buenos Aires constituyen un elemento fundamental para situar la acción. En 1819 hacía ya tres años que se había declarado la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata y el año anterior se celebraba la victoria de Maipú, pero todavía era imperioso sofocar los avances realistas en el norte del país. Estos hechos se muestran en la dramaturgia de Morante, aunque el tema patriótico ya no constituya el eje central.

A diferencia de lo que ocurre con Pataleta en *El valiente y la fantasma*, donde el personaje regresa de una victoria, el Coronel viene de una derrota y eso justifica que haya estado desaparecido el tiempo previo a la acción dramática. El anclaje territorial se lee no solamente en la mención de la ciudad porteña y de la batalla de Sipe Sipe, sino también en las consecuencias que los personajes sufrieron a causa de esta coyuntura. La identidad de los porteños de ese momento era aquella de los soldados que morían, los que regresaban abatidos o triunfantes, las viudas que quedaban a merced de aquellos que buscaban heredarlas o de quienes las engañaban para quedarse con sus bienes.

La identificación con el espacio, el lugar y el territorio estaba directamente atado a los resultados de aquellas victorias o derrotas que podían determinar o cambiar de un momento a otro la nacionalidad del terreno y de quienes en él moraban. La territorialidad es móvil aquí porque la posesión de la tierra también lo es: lo que era del Coronel podría

rápidamente pasar a ser de Mirandilla o de Lisandro y es Isabel quien debe atenerse a que su territorio cambie para sentirse o no dueña del suelo que pisa.

4.4.3. *Buenos Aires como espacio de representación y espacio representado: la base para el territorio.*

Creo fundamental hacer hincapié en la importancia de estas dos obras para la conformación de territorialidades porteñas y del cuerpo de la patria. En primer lugar, ambas fueron creadas por Luis Ambrosio Morante y por lo tanto se trata de poéticas sudamericanas y particularmente rioplatenses. En segundo lugar, en ambos casos la acción dramática transcurre en Buenos Aires. En tercer lugar, las dos piezas refieren a hechos históricos vividos en el incipiente país de las Provincias Unidas del Río de la Plata.

En este sentido, el espacio de representación es compartido por todos los participantes del convivio, lo que genera la posibilidad de identificarse con la acción dramática e incluso con sus consecuencias. Al mismo tiempo, el espacio representado es el mismo espacio de representación: la ciudad de Buenos Aires. En este espacio representado, Morante elige una vivienda en particular en cada caso y algunos habitantes particulares, pero siempre con características verosímiles.

Entonces, es evidente lo significativo de la operación de Morante: no solo crea un espacio común sino que además remite en la representación a hechos históricos comunes, conocidos por todos y experimentados por todos. Esta creación no hace más que construir un sentido de comunidad. Si bien estas dos obras narran situaciones domésticas sin arribar al punto de la arena política (más bien usan el humor como distancia crítica frente a la coyuntura), para las fechas de estreno de ambas todo Buenos Aires sabía quién era y cómo pensaba Luis Ambrosio Morante. Por ese motivo, el sentido de comunidad se expande a las implicancias políticas más amplias vinculadas con la revolución de Mayo y con el activismo del dramaturgo y actor en la causa independentista. El resultado: la comunidad pretende convertirse en una nación.

4.5. *La comedia de costumbres: de la unidad de lugar a la libertad individual.*

El neoclasicismo, según Berenguer Carisomo (1947:79) encontró en la tragedia “su vehículo más adecuado” porque ya venía regulada desde la Antigüedad y resolvía en muy poco espacio los conflictos entre las pasiones y el deber. Sin embargo,

La naturaleza díscola e inquieta del siglo se prestaba más al juego movedido de la comedia que a la lentitud y gravedad trágica; sin una herencia tan recargada ni llena de blasones, la comedia pudo circular con más holgura, y puede decirse que es ella verdaderamente quien elabora con su sátira, movimiento y amargo humorismo los dos grandes episodios que rematan el siglo: la revolución y el hallazgo romántico (Berenguer Carisomo, 1947:84)

Es importante resaltar que *El Zeloso*, *El ciego con vista*, *Amor es un gran maestro*, *El nuevo Tartufo* y *La familia del anticuario* conforman un conjunto de comedias que coloca al teatro de Morante en la línea de Goldoni y de Molière. Si bien son textos con algunos años de antigüedad y las traducciones corresponden a un período en el que Europa se adentraba ya en el Romanticismo, Buenos Aires descubre el humor de la comedia intimista. Las situaciones cotidianas son traídas a la escena para mostrar por un lado la decadencia de las clases nobles y, por el otro, su carácter humano: la ridiculización, las intrigas domésticas y los vaivenes de una casa ponen a las clases sociales elevadas al mismo nivel que el resto de la humanidad. A través de la risa es que se empieza a generar cierta conciencia de que ahora todos son parte de la misma comunidad.

Ninguna de las comedias que menciono muestra un anclaje territorial americano claro, sino que aportan la posibilidad de la risa, del distanciamiento como posibilidad de tomar una perspectiva humana. Esta perspectiva era funcional a la ideología de la Revolución Francesa justamente porque responde al criterio de igualdad. No es casual, entonces, que obras propias del siglo anterior se representaran ahora tanto en Francia como en España.

A esta perspectiva se le añade el gusto por las unidades de acción, tiempo y lugar que proponía el neoclasicismo imperante, un gusto que respondía a la voluntad de verosimilitud de parte de los hacedores del teatro. Si bien Morante fue un neoclásico por excelencia (y me remito al análisis de *El refugio de amor en Chile* como la obra emblemática de esa archipoética), el neoclasicismo fue para el Río de la Plata el puntapié ideal para el advenimiento del Romanticismo, que hará estallar la literatura nacional. Berenguer Carisomo afirma:

El virreinato importa la Plata una forma deshecha –la neo-clásica- una corteza sin pulpa que, además, falsificaba su propio contenido: bajo ella, enmascarada, la futura actitud romántica, revolucionaria, realista era el fondo auténtico que tratando de expandirse viciaba todo aquel pseudo-clasicismo resquebrajado y sin dignidad (1947:98).

4.5.1. *El celoso*

Del mismo año que *Los caballeros templarios*, tragedia que analizaré más adelante, se encuentra en el Archivo General de la Nación *El zeloso*, “comedia en cinco actos, escrita en francés por Rochon de Chabannes y traducida por Luis Ambrosio Morante. Año de 1819”. Este manuscrito también es posible de ser juzgado como el primero y quizá el único ejemplar de esta traducción, debido a sus múltiples enmiendas y tachaduras. Puedo atribuir su aparición en las tablas porteñas a la distribución de las ediciones impresas europeas.

El manuscrito consta de 35 folios escritos a doble cara y se conserva en muy buen estado general. Al final de la obra, hay una “Noticia sobre el autor”. En esta noticia, Morante enumera las obras de Rochon que habían tenido éxito hasta el momento en París e indica que *El Zeloso* es la última comedia del autor. Lo destaca como libretista de ópera y como autor de prosa. Una vez más, el hecho de que Morante agregue informaciones biográficas o literarias a sus manuscritos indica que no solamente eran utilizados para la representación, sino que había un destinatario lector de sus obras: la dimensión escrita cobraba importancia. Es probable que esa importancia estuviera vinculada a la participación de los censores, quienes aprobaban o no aquello que subía a escena. Esta obra en particular se encuentra aprobada por Esteban de Luca en 1819 y firmada también por Doblas bajo la leyenda de “representase”.

4.5.1.1. *El original*

Si bien *Le Jaloux* de Rochon de Chabannes se representó por primera vez el 11 de marzo de 1784 en el Théâtre de la Nation de París, su primera edición impresa es de 1785 y para 1819, año de la representación porteña, ya existían cinco ediciones en francés:

- 1) *Le jaloux*, comédie en 5 actes et en vers libres, par M. Rochon de Chabannes. Paris, Théâtre de la Nation, 11 mars 1784. Paris, Vve. Duchesne, 1785.
- 2) *Théâtre de Monsieur Rochon de Chabannes: suivi de quelques pièces fugitives*. Paris, chez la Veuve Duchesne, 1786.
- 3) *Le jaloux*. Comédie en cinq actes et en vers libres; par M. Rochon de Chabannes. Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre de la Nation, le 11 mars 1784; et le 16 du même mois, à la Cour. Nouvelle édition, la seule exactement conforme à la représentation. À Bordeaux, De l'imprimerie de P. Phillippot, Imprimeur des

Spectacles, rue Saint-Jâmes; et se trouve à Paris chez les Marchands de Nouveautés, 1788.

- 4) *Heureusement, comédie* et *Le jaloux, comédie*; Paris, H. Nicolle, 1818.
- 5) *Répertoire du théâtre françois: 5e ordre, ou supplément aux 2 éditions du répertoire publ. En 1803 et en 1817, avec un discours préliminaire*. Paris, Foucault, 1819.

Hasta donde tengo noticia, no hay versiones de esta obra en español anteriores a la de Morante.

Marc-Antoine-Jacques Rochon de Chabannes nació en París el 23 de enero de 1730 y murió en el mismo lugar el 15 de mayo de 1800. No fue un dramaturgo muy aplaudido, aunque tuvo cierta influencia en el medio teatral de su época. La Harpe dijo de su obra: “Il est imposible d’être plus pauvre d’invention que ce Rochon” [“Es imposible ser más pobre de invención que ese Rochon”] y además “l’auteur n’a pas rempli toutes les esperances qu’il a données” [“el autor no cumplió con las esperanzas que dio”]. M. Étienne, quien escribe la noticia preliminar de *Mémoires de Molé*¹³ (Paris, Ledoux, 1825) cuenta un episodio significativo respecto de la obra de Rochon de Chabannes:

Molé a, dans le cours de sa carrière, sauvé deux jaloux d’un double naufrage, le *Jaloux sans amour* d’Imbert et *Le Jaloux* de Rochon de Chabanne; cette dernière pièce eût éprouvé une lourde chute sans le talent admirable qu’y déploya ce grand comédien; on peut même dire sans l’obstination avec laquelle il la défendit contre les sévérités su public, obstination d’autant plus honorable qu’elle prenait sa source dans un sentiment profond de reconnaissance pour l’auteur. Molé n’avait point oublié que Rochon de Chabanne lui avait donné dans la petite comédie d’*Heureusement* ce joli rôle d’officier qui avait décidé sa fortune théâtrale, et ce trait est d’autant plus digne d’être cité qu’en général les comédiens sont trop égoïstes pour n’être pas ingrats. Jamais Molé n’a peut-être montré un talent si prodigieux que dans cette pièce très mediocre en effet de Rochon de Chabanne; il s’éleveit jusqu’au sublime dans le passage suivant:

Je suis épouvanté moi même et furieux
D’une action aussi hardie.
Mes cheveux hérissés sur mon front pâissant
Sont toutes inondés d’eau qui couvre mon visage;
Et ma langue épaissie et mon pâlais brûlant,
Ne sauraient exhiler les transports de ma rage.

Sa phisionomie contractée, son oeil égaré peignaient tous les sentiments qui dévorent un jaloux furieux; sa langue épaissie semblait pouvoir à peine articuler les mots, ils s’échappaient difficilement de sa bouche, et par un art merveilleux, il n’en laissait pas perdre un seul au public qui l’écoutait. Dans ce fameux passage il était toujours couvert d’un grêle d’applaudissements; l’enthousiasme gagnait le parterre et les loges, c’était une sorte de transport électrique qui saisisait à la fois tous les spectateurs d’admiration (Étienne, 1825:38-9).

¹³ François-René Molé (1734-1802) fue un destacado actor contemporáneo de Rochon de Chabannes.

[Molé, en el transcurso de su carrera, salvó a dos celosos de un doble naufragio, el *Celoso sin amor* de Imbert y *El Celoso* de Rochon de Chabannes; esta última pieza hubiera experimentado una pesada caída sin el talento admirable que desarrolló este gran comediante; podemos incluso decir, sin la obstinación con la que la defendió contra las severidades de su público, obstinación aún más honorable en tanto que su fuente era un sentimiento profundo de reconocimiento hacia el autor. Molé no había olvidado que Rocho de Chabannes le había dado en la pequeña comedia *Felizmente* el bello rol de oficial que decidió su fortuna teatral y esa marca es tanto más digna de ser citada de lo que los comediantes lo son por egoístas, para no ser ingratos. Nunca Molé pudo mostrar un talento tan prodigioso como en esa pieza mediocre de Rochon de Chabannes; se elevaba hasta lo sublime en el pasaje siguiente:

Estoy espantado de mí mismo y furioso
De una acción tan audaz
Mis cabellos erizados sobre mi frente pálida
Están inundados del agua que cubre mi rostro
Y mi lengua espesa y mi paladar ardiente
No sabrían exhalar los transportes de mi rabia.

Su fisonomía compacta, su ojo extraviado pintaban todos los sentimientos que devoran a un celoso furioso; su lengua espesa parecía poder apenas articular las palabras, se escapaban difícilmente de su boca, y por un arte maravilloso, no dejaba que ni una sola se le perdiera al público que lo escuchaba. En este famoso pasaje siempre se veía cubierto de una lluvia de aplausos; el entusiasmo ganaba la platea y los palcos, era una suerte de transporte eléctrico que embriagaba de admiración a la vez a todos los espectadores.]

Respecto de este “salvataje” que menciona Étienne a la obra de Rochon de Chabannes, Édouard Noël y Edmund Stoullig en sus *Annales du théâtre et de la musique* (Paris, Charpentier, 1880), narran la anécdota completa:

Rochon de Chabannes fit représenter le 11 mars 1784, *Un jaloux*, dont la première représentation fut marquée par un incident qui (...) prouve quel ascendant peut avoir sur le public un acteur justement aimé, et quelles ressources peut trouver un acteur qui ne saurais avoir d’ennemis.

Jusqu’au troisième acte la pièce avait été si maltraitée et l’impatience du public se manifestait si violemment, que l’on était prêt à baisser la toile, lorsque l’acteur chargé du principal rôle (M. Molé) prit le parti de s’adresser au parterre et sollicite son indulgence avec une espèce de douleur suppliante et de fort bonne grâce en protestant qu’on allait faire les derniers efforts pour lui plaire. Il comptait sans doute sur une scène du quatrième acte, qui prêtait beaucoup aux moyens de son talent, et il ne se trompait pas. Sa prière fut accueillie avec faveur par le gros des spectateurs et avec de longues acclamations par les amis de l’auteur, toujours enforcé, ces jours-là. Ils reprirent courage et couvrirent d’applaudissements redoublés la scène où la pantomime de l’acteur fût véritablement assez belle pour faire regretter aux bonnes juges que la pièce ne fût pas meilleure (Noël et Stoullig, 1880:17).

[Rochon de Chabannes hizo representar el 11 de marzo de 1784 *Un celoso*, de la cual la primera representación fue marcada por un incidente que (...) prueba qué influencia puede tener sobre el público un actor justamente querido, y qué recursos puede encontrar un actor que no sepa tener enemigos.

Hasta el tercer acto la pieza había sido tan maltratada y la impaciencia del público se manifestaba tan violentamente, que estaba todo listo para bajar el telón, pero el actor encargado del rol principal (M. Molé) tomó la iniciativa de dirigirse a la platea y solicitó su indulgencia con una especie de dolor suplicante y de muy buena gracia

manifestando que iban a hacer los últimos esfuerzos para complacerlos. Contaba sin duda con una escena del cuarto acto, que se prestaba mucho a los medios de su talento, y no se equivocaba. Su súplica fue acogida con buen favor de parte de la mayoría de los espectadores y con grandes aclamaciones por los amigos del autor, todavía con fuerza en esos tiempos. Retomaron el coraje y cubrieron de aplausos redoblados la escena en la que la pantomima del actor fue realmente bella como para hacer lamentar a los buenos jueces que la pieza no haya sido la mejor.]

En definitiva, si bien Rochon de Chabannes no fue un dramaturgo de los más exitosos, sí se involucró con el medio teatral del momento y fue acompañado por su entorno a lo largo de su carrera. Este apoyo y la posibilidad de publicación y difusión lo llevaron a ser uno de los autores del momento. Por otro lado, el tema de los celos aparece en otras piezas de la época tanto en francés como en español, por lo que la popularidad la traía la naturaleza del asunto también.

4.5.1.2. *El argumento*

La obra traducida por Morante es casi exactamente igual al original, con la salvedad de que omite las cinco escenas finales del acto tercero. Sin duda, es posible suponer que Morante tenía una visión teatral superior a la de Rochon de Chabannes, dado que estas pequeñas escenas no modifican el curso de la acción dramática y su omisión no impacta en la línea argumental. El comienzo *in medias res* de los dos criados conversando acerca del protagonista pone en autos al espectador acerca del conflicto central y del carácter de aquel personaje. Mientras Marta (Marton en el original) reflexiona sobre la creencia general de que el Coronel Dufort (le Chevalier en el original) es un hazmerreír cuando en realidad no se imaginan de lo que es capaz, Pasquín (cuyo nombre se mantiene) le recuerda que aunque él no diga nada acerca del juego que ella tiene de dejarle papelitos al Coronel para hacerlo sospechar, él de todos modos será fiel a su amo.

En la siguiente escena del primer acto, el Coronel se acerca para contarles que se va y que no volverá a ver a la Marquesa porque ella ya no quiere que la persiga ni que esté todo el tiempo presentándose en su casa. El Coronel le explica a Marta que Valsain llegó justo cuando él hablaba con la Marquesa y, no contento con interrumpir, comenzó a alabarla. Esto le hizo muy mal, así que decidió irse. Sin embargo, inmediatamente cambió de idea porque no quiso tolerar la situación de lidiar con un rival, entonces decidió seguir yendo a la casa. Después de escucharlo pacientemente, Marta le aconseja que ame menos y mejor.

Surge la oportunidad del encuentro entre Valsain y el Coronel en el que el primero, primo de la Marquesa, alienta al segundo a luchar por la mano de su prima, porque él la alaba, la visita y la corteja, pero no busca casamiento sino entretenimiento, al igual que sucede con las mujeres, que desean ser adorables a todos los hombres y así suavizar su trato. Pero el Coronel confiesa que quiere exclusividad y cuando entra el Barón, padre de la Marquesa, sin hacer bulla, sale. Valsain le propone al Barón un encuentro con la Condesa de Valleroy, pero se sabe que esta mujer se muestra en ropas de hombre y esto genera muchos comentarios.

El segundo acto comienza con la discusión entre la Marquesa y el Coronel: ella le pide que deje de ultrajarla. Finalmente, logran llegar a un acuerdo y ella se enternece con la dedicación que él le demuestra. El Barón interrumpe la conversación en un momento en que su sobrina está llorando, pero finalmente vuelve a interrumpir cuando la oye reírse. No confía en el Coronel como futuro esposo para la joven. Cuando Marta anuncia la llegada de la Condesa, los dueños de casa van a recibirla, pero la Condesa se presenta por la puerta de atrás, habiendo dejado en medio del jardín sus caballos. Esto enoja al Barón, que llega refunfuñando al encuentro con los demás, pero termina por aceptar esto y el deseo de la invitada de cambiarse las polleras por su uniforme de caza. Frente a esta nueva presencia, el Coronel cela a la Marquesa porque ha oído que el hermano de la Condesa es bello como un Adonis.

En el tercer acto, el celoso Coronel ya asume que la Condesa es en realidad un Conde. En este tiempo, la Marquesa se confiesa con Marta y le dice que el Coronel sería realmente adorable si no fuera por sus tremendos celos. Lo observa dormir y lo admira. Sin embargo, él vuelve a la carga con sus sospechas sobre la Condesa, a quien termina acusando de ser la causa de sus disgustos.

El cuarto acto describe el tocador y la habitación de la Condesa, destacando sus ropas de hombre. Marta y Pasquín se encuentran allí sopesando la idea de que la Condesa sea un Conde. No lo creen de ese modo. El Coronel está afligido porque se siente segregado del resto, siente que la sociedad cambió y él no llegó a adaptarse a las nuevas situaciones. Ve que la Marquesa y la Condesa están en el jardín y corre “a sorprenderlas”. Las mujeres entran a la casa huyendo “porque alguien las persigue”. La Condesa se extraña sobre la actitud del Coronel y le propone a la Marquesa hacer música, pero el Barón se ha ido a dormir y ha mandado recogerse a todos para estar descansados en la cacería del día siguiente. El Coronel ve a las damas en la habitación y se mete de golpe por la ventana, asustándolas: salen corriendo sin siquiera saber qué había pasado.

Entonces, furioso por la actitud del “Conde”, escribe una nota y le ordena a Pasquín que lo espere allí y se la entregue. Cuando esto está hecho, la Condesa decide aceptar ese reto a duelo y demostrarle a su adversario su valentía “de hombre”.

El último acto se resume finalmente en el encuentro del duelo. Valsain cree que hay que cuidar el duelo para que no haya accidentes y Marta piensa que ese enfrentamiento le servirá al Barón para desengañar el corazón de su sobrina. Cuando finalmente comienzan a batirse con sus espadas, todos apoyan a la Condesa y Dufort termina pidiendo disculpas por su error y despidiéndose realmente de la Marquesa. Ella se entristece y llora, pero acepta que es lo mejor que podría pasar. Con este aprendizaje concluye la obra.

4.5.1.3. *El espacio textual como significante performativo*

Como se trata de una traducción casi literal, donde la acción no se vincula con espacios asimilables a los porteños, no es posible observar marcas de lugarización ni referencias significativas a los espacios, excepto en lo que respecta al espacio textual. Como dije anteriormente, este manuscrito concluye con una noticia acerca del autor que lo coloca en posición de texto literario, además de libreto para la escena. Ese espacio textual muestra su extranjerismo en las enmiendas que ostenta.

Por otro lado, la escritura define aquí, como sucede también en *La familia del anticuario*, la peripecia de la obra: la nota que Pasquín debe entregarle a la Condesa de Valleroy es el quiebre para que se desencadene el final de la pieza. El reto a duelo por escrito confirma el carácter performativo de la letra. La performatividad de esta escritura avanza al punto de transformar el carácter del protagonista: su puesta en papel del objetivo que lo guía lo lleva a la transformación interna que vemos esbozada tanto en el Coronel como en la Marquesa en las últimas líneas de la comedia. “Poner las cartas sobre la mesa” equivale aquí a poner el papel entre las manos y dejar al descubierto aquello que los conforma como seres humanos.

El espacio textual del manuscrito es equivalente a la voluntad del dramaturgo de crear una literatura y un teatro para un público particular. El uso de la lengua española, a pesar de ser la lengua del opresor, es un símbolo de regionalismo: no se representa aquí la comedia en su idioma original, sino que se traslada a la comprensión general de los habitantes del lugar. Como los caracteres son europeos, no puedo en este caso hacer la misma reflexión que referí respecto de *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, donde se

evidencia cierta intención de crear un nuevo lenguaje, sino que la traspolación es a través de la lengua del dominador. ¿Qué construye Morante entonces? Quizá una cultura propia donde defienda ciertas formas artísticas y ciertos ideales inspirados en el universo francés, pero al mismo tiempo teñido de los significados y valores que España legó a la colonia. En el papel, de eso se trata la lucha por el territorio.

4.5.2. *El ciego con vista*

4.5.2.1. *El manuscrito*

El manuscrito de esta obra se encuentra conservado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, está fechado en 1820 y consta de veinticuatro folios escritos a doble cara en tinta negra. Se trata de una traducción de la obra *L'aveugle clairvoyant* de Marc-Antoine Legrand, estrenada en París el 18 de septiembre de 1716. Es curioso que tratándose de una traducción, el manuscrito prácticamente no muestra tachaduras ni enmiendas, por lo que intuyo que o bien se trata de una copia o bien es posible poner en duda que el traductor sea Morante, a pesar de que aparezca su firma en el folio final. Aunque la letra coincide con aquella de otros manuscritos, otra razón para dudar de la identidad del traductor es que esta firma de Morante está realizada con grafito en color azul y no en tinta negra como todo el texto. Frente a estas condiciones, me inclino por la hipótesis de que Morante haya traducido la obra y luego la haya copiado o solicitado a un copista que la pase en limpio para luego firmarla y archivarla en el coliseo.

4.5.2.2. *El original*

Marc-Antoine Le Grand (o Legrand) fue un actor y dramaturgo francés del que muy poca noticia ha quedado. Se sabe que nació en París en 1673 y murió en 1728; fue hijo de un cirujano de Les Invalides, el hospicio que Luis XIV mandó construir para atender a los soldados y, a la vez, a sí mismo en caso de necesidad. Le Grand debutó el 13 de marzo de 1694 por primera vez, el 21 de marzo de 1702 por segunda vez y finalmente el 18 de octubre de ese mismo año.

Según se sabe, era de cuerpo pequeño y voz majestuosa. Su cuerpo le trajo inconvenientes a la hora de subir a escena porque el público no lo recibía con seriedad. Sin embargo, como era comediante del rey, nunca le fue impedido trabajar, el gran Delfín

lo protegía. Una vez, uno de sus personajes trágicos fue muy mal recibido y al terminar la función se dirigió al público para explicarles que era más probable que ellos pudieran aceptarlo y no que su cuerpo cambiara. Le Grand entendía el teatro para la gente que no estaba educada, era muy versátil en sus actuaciones y también se relacionaba excelentemente con los propietarios de los teatros¹⁴. Esta es toda la información que he podido encontrar acerca de Marc-Antoine Le Grand.

Sus obras no han sido recopiladas ni publicadas en conjunto desde 1770, lo que dificulta mucho el acceso a las versiones originales. Afortunadamente, me fue posible encontrar en formato digital la versión de 1774 publicada por Duchesne en París. Las únicas cuatro ediciones de las obras de Le Grand anteriores al estreno de Morante y que se conservan hasta hoy son las siguientes:

- 1) *Théâtre de Monsieur Le Grand, comédien du Roy*; Paris, Chez la veuve de Pierre Ribou, 1731.
- 2) *Théâtre de Monsieur Le Grand, comédien du Roy*; Paris, La Compagnie des Libraires, 1742.
- 3) *Oeuvres de Legrand, comédien du Roi*; Paris, Compagnie des libraires associés, 1770.
- 4) *L'aveugle clairvoyant, comédie en un acte et en vers* de Legrand. Nouvelle édition. Paris, chez N.B. Duchesne, Libraire, Rue de S. Jacques, au dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût, 1774. Avec approbation et permission.

4.5.2.3. *La versión de Morante*

La traducción que me ocupa en este caso es una traducción literal de la obra de Le Grand. El manuscrito no indica quién es el autor de esta obra, solamente se ve la firma de Morante al final, tal como mencioné anteriormente. En este caso y en el de *Amor es un gran maestro*, me encuentro con la pregunta acerca del porqué de la elección de la pieza: seguramente, en tiempos en que la cultura francesa era sinónimo de progreso y modernidad para los porteños, las ediciones impresas todavía recientes hacían accesibles estas obras y permitían un repertorio original para el Coliseo. Ahora bien: ¿por qué Morante pone en escena un Le Grand y un Destouches, pero no un Molière?

¹⁴ La breve biografía aquí consignada corresponde al sitio www.theatre-classique.fr consultado el 30 de agosto de 2021.

La entrada de la comedia francesa en España determinó sin dudas el repertorio que subió a escena tanto en la península como en las colonias. A mediados del siglo XVII, Carlos III, en un afán moralizador, prohíbe las representaciones teatrales religiosas. La razón de esta decisión es que la puesta en escena de lo sobrenatural, los errores en el relato bíblico y los entremeses o entre actos distaban cada vez más de su cometido pedagógico. Es así que dispone que el teatro sea escuela de las costumbres. Esta modificación había sucedido ya en Francia, donde seguía en auge la comedia de caracteres y Molière comenzaba a despuntar con su renovación del teatro en varios subgéneros.

Las diferencias entre legisladores y eclesiásticos surgieron de que una parte de estos, llevados por un exceso de celo y continuando una tradición secular, no se conformaban con una reforma del teatro, sino que pretendieron –y a veces lo lograron– su total supresión. Los enfrentamientos crecieron en el reinado de Carlos III porque fue cuando realmente se planteó un programa reformista profundo que hacía colisionar los intereses del Estado regalista con la Iglesia, que no se resignaba a perder sus privilegios de control ideológico. Lo que se propusieron Campomanes y Aranda iba mucho más lejos que las tibias reformas anteriores. Se trataba de imponer definitivamente la jurisdicción civil sin olvidar, antes bien potenciándola, la utilidad educativa del teatro (Rubio Jiménez, 1994:177).

El Conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla entre 1766 y 1773 y secretario de Estado en 1792, implementó una reforma reguladora que incluía al teatro y a los bailes de máscaras: todo se desarrollaría bajo el control del Estado. Reunió las compañías de los dos teatros que funcionaban entonces en Madrid y creó escuelas de declamación que enseñaran a los actores el modo decoroso de la actuación. En este sentido, la escuela de Sevilla tuvo una gran importancia porque fue también un centro de traducción del teatro francés que se quería reproducir en España (Rubio Jiménez, 1994).

...es interesante constatar que, a raíz de la reforma -o del inicio de reforma- promovida por el conde de Aranda con la creación del teatro de los Reales Sitios, se encargó la traducción de varias piezas francesas que iban a constituir la parte más importante del nuevo repertorio. Algo más de la mitad de esas piezas son comedias, con títulos como: *Le malade imaginaire* (1673) de Molière, *Le joueur* (1696) de Regnard, *Le philosophe marié* (1727) de Destouches, *L'école des mères* (1732) de Marivaux, *Le glorieux* (1732) de Destouches, *La pupille* (1734) de Fagan, *Le dissipateur* (1736) de Destouches, *Le méchant* (1747) de Gresset, *Le marchand de Smyrne* (1770) de Chamfort.

Si nos fijamos en la cronología, observaremos que sólo una de las comedias seleccionadas, la de Molière, pertenece al período clásico: curiosamente, fue la última de sus producciones. En el otro extremo de la lista, podemos advertir igualmente que sólo una es estrictamente contemporánea, *Le marchand de Smyrne*. El resto pertenece casi enteramente a una línea molieresca, la comedia de carácter, teñida en el XVIII de leve crítica social y con alguna dosis de moralidad: es notable, por otra parte, la presencia en este grupo de hasta tres piezas de Destouches. Es interesante notar también que la única obra de Marivaux no es precisamente de las más características de este dramaturgo, sino que enlaza con el resto de las seleccionadas por su carácter educativo y moralizador.

En cuanto a la cronología, uno puede preguntarse por qué recurrir a obras con más de treinta o cuarenta años de existencia (dejando aparte a Molière por su figura de maestro y modelo). Tal vez porque algunas de ellas (sobre todo las de Destouches) seguían permaneciendo en cartel en París: *Le philosophe marié* fue el mayor éxito del teatro francés de la primera mitad del siglo (Lafarga, 1997:88).

Es posible que el motivo por el cual fueron seleccionadas piezas con cierta antigüedad para el momento sea el mismo por el cual más de medio siglo después Morante las eligiera para ponerlas en escena en Buenos Aires: la disposición de Aranda fomentó la circulación de estos textos en España y seguramente su popularidad y accesibilidad fue extensiva a los territorios de ultramar. La existencia de estas traducciones españolas explica también probablemente la ausencia de enmiendas en el manuscrito de *El ciego con vista*, dado que bien puede tratarse de una copia realizada a partir de alguna traducción española existente en Buenos Aires.

Me detuve en el tema de la traducción en el estudio de *Idamia o la reunión inesperada* y creo que, a pesar de que el plagio era válido al momento de traducir, porque no estaba dentro de los usos habituales mencionar al autor del texto fuente, también la ausencia de dicha referencia obedece en el caso de Morante a una prioridad brindada a la puesta en escena en detrimento de la autoría del texto dramático. A diferencia de un Goldoni que se auto-publica para reafirmar su paternidad intelectual, Morante (como tantos en la historia de la cultura argentina) responde a la urgencia de su coyuntura privilegiando por un lado el disfrute y por el otro la voluntad política.

Mientras que el original francés está escrito en verso, Morante mantiene la unidad en un acto, pero prosifica los parlamentos y, al igual que veremos en la traducción de Destouches, juega con el humor en el pasaje al español de algunos nombres de los personajes. La acción es trasladada de París a Buenos Aires y esta es la única referencia al espacio que presenta el texto. La obra comienza *in medias res* con Leonor, joven viuda, y Jacoba, su sirvienta, conversando acerca del regreso de Don Ramón, prometido de la joven. Ramón vuelve de la guerra, pero se han enterado de que quedó ciego a causa de un balazo de cañón. Leonor se pregunta si podrá cumplir su promesa de casarse con él, ahora que sabe que está ciego.

En realidad, la preocupación de la joven radica en que, mientras su prometido estuvo ausente, quien regresó de la batalla fue Gumesindo, el sobrino, joven buen mozo con quien ella inició una relación amorosa. Y esto no es poco: por aburrimiento, Leonor le había dado esperanzas al Doctor Agonías, el médico, que estaba instalado en la casa hacía ya un tiempo. En medio de la conversación que pone al tanto a los espectadores

acerca de la situación, llama Martincho, el criado de Ramón, que se había adelantado un poco a su amo para asegurarse de que todo estuviera preparado para su llegada. Leonor y Jacoba aprovechan este encuentro con Martincho para acordar con él que no le diga nada a su amo acerca de quiénes entran a la casa y le ofrecen catorce onzas por el trato. A esta escena le sigue un soliloquio de Martincho en el que decide que aceptará el trato con las mujeres, pero no traicionará a Ramón. Ambos habían urdido la mentira de la ceguera para sorprender a Leonor en sus amoríos.

Se presenta Rita, la tía de Leonor, que había estado siempre enamorada de Ramón, pero que no había sido elegida por él. A Jacoba se le ocurre que ella podría reemplazar a su sobrina frente al ciego y a Rita le parece una genial idea: habían estado casadas con un padre y un hijo respectivamente, son tía y sobrina, entonces no habría por qué pensar que ahora no la salvaría. Leonor le pide a Martincho que vaya a poner al tanto del plan a Gumesindo, para que si se le ocurriese venir, lo hiciera con cautela. Entretanto llega Agonías y Leonor le pide que se vaya porque está por aparecer Ramón, pero el doctor insiste en quedarse a ver cómo es un ciego enamorado.

Sucede en esta instancia la escena más cómica de toda la obra: entra Ramón y abraza a Jacoba y al médico, de quien la criada le dice que es un empleado de la casa. Ramón aprovecha para pedir que le traigan las chinelas y le pide al supuesto criado que le saque las botas. Agonías se resiste, pero Jacoba lo convence para no echar a perder el plan. Tira de una bota, cae al suelo, el ciego le pateo el trasero como castigo. Entra Martincho con la valija y Ramón ordena que le saque la otra bota y mande al nuevo criado con la valija al cuarto. Martincho descarga la valija en la espalda de Agonías. Finalmente, el médico decide irse.

Ramón y Martincho celebran la ejecución de la escena anterior y Martincho revela que Gumesindo estuvo de acuerdo con el plan de que Rita reemplace a Leonor en el casamiento. Aparece en escena Rita remedando la voz de Leonor y Ramón la halaga exageradamente. La manda inmediatamente a buscar al escribano para firmar el contrato de matrimonio: le pide que firme el papel y lo traiga en blanco, que él lo firmará en cuanto llegue. Antes de partir, Rita acuerda con Martincho que será un notario novato y que no residirá cerca de la casa, para evitar que alguien note el engaño.

Cuando arriba Gumesindo, Martincho le cuenta que Ramón ha caído en el engaño. Leonor y Gumesindo se acomodan para conversar y enseguida aparece Ramón preguntando si todavía no ha ido al escribano. Le dicen que el escribano no estaba y que volverán a salir a buscar otro, pero Ramón pide que Leonor se quede. Esta es la segunda

escena cómica de la pieza: Leonor le habla con palabras de entrega a Ramón mientras mira a Gumesindo y toma su mano. Cuando Ramón pide la mano de Leonor, Gumesindo le da la suya. El ciego se da cuenta y Martincho reacciona enseguida diciendo que es su mano, lo que concluye en una cachetada de tío a sobrino.

En la siguiente escena, Ramón y Martincho engañan a Agonías: para encontrarle una razón a la presencia del médico en la casa, Martincho dice que ha venido a ver a Ramón y entre los dos le hacen creer al galeno que lo que le causa la ceguera es el compromiso con Leonor. Martincho le dice al médico que le dé al ciego cualquier cosa que tenga a mano como remedio para la vista y así salvar la situación: Agonías le da un frasco de tintura para el cabello. Ramón le transmite al doctor su pesar por tener que casarse con la joven viuda y el doctor se ofrece a reemplazarlo, firmará el contrato por él. Entonces llega el escribano y esto se concreta. Mientras Agonías corre a contarle a Leonor su buena noticia, Ramón le dice a Martincho: “Pues, mi caro Martincho, debemos finalizar nuestra comedia con algún golpe teatral” (Morante, 1820:f19r).

Leonor y Gumesindo se disponen a conversar aprovechando que Ramón duerme y le piden a Martincho que lo vigile. Al rato, Martincho vuelve gritando que su amo ha recuperado la vista de un ojo y corre a buscar al médico mientras Jacoba esconde a Gumesindo en el cuarto de las pinturas. Como Ramón dice que quiere ir a apreciar su pinacoteca, Jacoba le tapa “el ojo bueno” para probar si ve algo del otro y hace salir a Gumesindo rápidamente, pero justo en ese instante Ramón recupera la vista del segundo ojo y lo ve. Pregunta por qué están todos tan consternados frente a este milagro, mientras el médico se cuestiona cómo pudo haber sucedido que la tintura para el pelo curara la ceguera. Entra Rita y le devela a Ramón que ella será su esposa, pero Ramón descubre a su vez que ha sido Agonías quien firmó el contrato. La tía y el médico comienzan a discutir. Finalmente, Ramón le pide a Gumesindo que se case con Leonor y acepta que ha sido realmente ciego al no darse cuenta antes de dónde estaba el amor.

4.5.2.4. *La comicidad: el tópico del burlador burlado.*

El motivo del burlador-burlado involucra la presencia de dos personajes antagonistas: en primer lugar, la figura de un héroe astuto y victorioso; en segundo orden, la figura negativa del burlador-burlado, quien intenta engañar al héroe, pero termina vencido por la inteligencia superior de su oponente. En los estudios folclóricos, el motivo del burlador-burlado ha sido vinculado con la figura del *trickster*. En su influyente libro sobre el tema, Radin (1956) sostiene que el *trickster* no sólo engaña, sino que resulta a su vez engañado: “he who dupes others and who

is always duped himself” [“aquel que engaña a otros y que es engañado él mismo”]. Radin caracteriza al *trickster* como un personaje que representa la mentalidad humana en un pasado primordial, obsesionada por el deseo sexual, la voracidad sin límites y el deseo de deambular. (Schere, 2012:21).

Leonor es una burladora que termina siendo burlada por Ramón, un burlador más astuto e inteligente. Esto está reproducido a su vez en la dupla de Jacoba y Martincho. El tópico del burlador burlado opera como punto de partida para la comicidad; no se presenta la ironía como operación de base, tal como ocurre en *Amor es un gran maestro* o en *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, sino que la comicidad va de la mano de la astucia. Sin embargo, es observable en esta pieza un recurso que se verá en otras y que está vinculado con el “gag” físico: el tanteo del ciego, la torpeza de Agonías al sacarle las botas, la cachetada recibida equivocadamente por Gumesindo.

4.5.2.5. *El espacio*

En lo que respecta a los espacios de la obra, solamente debo decir que Morante, al uso de la época, sitúa la acción en Buenos Aires. El hecho de que el protagonista y su sobrino regresen de una guerra no hace que el traductor decida aclarar de qué guerra se trata ni en qué fecha estaría sucediendo la fábula, sino que aparentemente esta situación gozaba de mucha verosimilitud en el contexto de representación. Por otro lado, la unidad de lugar mantiene la acción enmarcada en los espacios interiores, siempre dentro de la casa. No hay conflictos respecto del espacio, pero podría ser llamativo el hecho de que Leonor y su tía estén viviendo en la casa de un hombre que aún no es el marido de la joven, sino que solamente es su prometido. Hasta tanto Ramón no llega a su casa de regreso, todos los que habitan en ella son extranjeros.

Llevando al extremo la interpretación de esta situación, es posible la analogía con la situación del país y de la ciudad: ¿cuántas de las personas que habitaban en 1820 en el Río de la Plata podían decirse originarias de allí? Pero esto es solo una reflexión que no va más allá dado que no se problematiza este asunto en la obra.

4.5.3. *Amor es un gran maestro*

4.5.3.1. *El manuscrito y el original*

Amor es un gran maestro o La fingida loca se encuentra conservada en el Archivo General de la Nación. Es un manuscrito que consta de 26 folios escritos a doble cara en tinta negra. Por las características que presenta, sostengo que se trata de la única copia existente de esta traducción: tiene múltiples tachaduras, todas vinculadas a decisiones que debió tomar el traductor frente al uso de determinadas palabras. Esto se observa incluso en el título: después del título principal “Amor es un gran maestro” se lee “y consigue lo que quiere” tachado. Finalmente, Morante se decide por “o La Fingida Loca” manteniendo una mayor fidelidad al original francés.

La portada muestra el número 59 debajo del cual Morante escribe el título con sus enmiendas: no solamente decide acortar la frase que le da título a la obra, sino que tacha “tonta” para poner “loca” en el subtítulo. Luego completa: “Comedia en tres actos compuesta por Néricault-Destouches y traducida a nuestro idioma por Luis A. Morante. Año de 1821”. Tal como sucede en el caso de *La familia del anticuario* y a diferencia de lo que se ve en otras piezas, en esta obra se menciona al autor del original en la portada.

Hay un punto en común en el caso de las traducciones que Morante realiza de Goldoni y de Destouches: ambos autores fueron muy publicados y la distribución casi masiva de esos libros seguramente los trajo hasta el Río de la Plata. Goldoni dedicó especial atención a la publicación de sus obras y eso aseguró su difusión; Néricault-Destouches no fue menos activo en lo que respecta a la industria editorial. Las ediciones que salieron a la luz durante su vida fueron las siguientes (Presses Universitaires de Rennes [online]):

- 1) *Œuvres de théâtre de M. Néricault Destouches*, Paris, Le Breton, 1716-1718.
- 2) *Théâtre de M. Destouches, nouvelle édition augmentée de deux comédies de M. de Lisle*, La Baye, 1725.
- 3) *Œuvres de M. Néricault Destouches, nouvelle édition considérablement augmentée par l’auteur*, Paris, Prault, 1736-1745.
- 4) *Œuvres de M. Néricault Destouches, nouvelle édition considérablement augmentée*, B. Gilbert, La Haye, 1741-1742.
- 5) *Œuvres de théâtre de M. Néricault Destouches, nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée par l’auteur*, Paris, Prault Père, 1745.
- 6) *Œuvres de M. Destouches, nouvelle édition, augmentée de pièces nouvelles et mises en meilleur ordre*, B. Gilbert, La Haye, 1752.
- 7) *Œuvres de Néricault Destouches, nouvelle édition, augmentée de pièces nouvelles et mises en meilleur ordre*, B. Gilbert, La Haye, 1754.

A estas se le suman algunas más publicadas apenas un tiempo después de su muerte y antes del estreno de Morante en Buenos Aires:

- 8) *Œuvres de théâtre de M. Néricault Destouches, nouvelle édition, revue, corrigée, considérablement augmentée et ornée de belles figures en taille douce*, Arkstée et Merkus, Amsterdam et Leipsick, 1755.
- 9) *Œuvres dramatiques de Néricault Destouches*, Paris, Imprimerie Royale, 1757.
- 10) *Œuvres dramatiques de N. Destouches, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de quatre pièces et toute semblable à l'édition de l'Imprimerie royale*, Paris, Prault Père, 1758.
- 11) *Œuvres dramatiques de Néricault Destouches, nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée de quatre pièces et toute semblable à l'édition de l'Imprimerie royale*, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Mercus, 1763.
- 12) *Œuvres de M. Destouches, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs pièces et toute semblable à l'édition de l'Imprimerie royale*, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Mercus, 1772.
- 13) *Œuvres dramatiques de Néricault Destouches, nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée de quatre pièces et toute semblable à l'édition de l'Imprimerie royale*, Les Libraires Associés, Paris, 1774.
- 14) *Œuvres dramatiques de N. Destouches, nouvelle édition, précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de cet auteur* (par de Senonnes), Paris, Lefèvre, 1811.
- 15) *Œuvres dramatiques de N. Destouches*, Paris, Hauteceœur, 1820.

Sin duda, alguno de estos ejemplares cruzó el océano para llegar a manos de Morante. Llama la atención el hecho de que tanto en el caso de Goldoni como en este caso, Morante elige dos obras que no fueron grandes y renombrados éxitos en Europa, sino una obra más en el conjunto de estrenos de los célebres dramaturgos. *La familia del anticuario* y *Amor es un gran maestro* son dos comedias de caracteres que muestran situaciones de la intimidad de dos familias y donde el traductor no se detiene a colar ninguna alusión al contexto político. Sin embargo, realiza una operación importante: recupera en la traducción de Destouches la referencia a Molière en el título y se coloca así en la línea de los dramaturgos más innovadores de la época, poniendo a Buenos Aires a la altura de una ciudad europea en materia de teatro.

4.5.3.2. *El autor francés*

Philippe Néricault- Destouches fue un prolífico dramaturgo francés cuya particularidad es haber sido muy popular en provincias y no tanto en la capital francesa. Es necesario saber que no es fácil encontrar información acerca de este autor, lo que circula en la web es muy escueto y bastante dudoso en lo que respecta a algunos datos. Es una excepción un artículo que publica Burner en 1931 titulado “Essai de biographie”

[“Intento de biografía”] donde recopila todo lo que circulaba sobre Néricault-Destouches, un artista muy publicado, pero de quien no se conoce biografía (Burner, 1931:40).

Según este estudioso, la primera biografía de Destouches la escribe Cizeron-Rival en 1765 y deja asentado que era comediante de campaña en Suiza hasta que Puyzieulx lo hizo su secretario y escriba. Fue secretario de embajada en Suiza, luego en Londres, donde se casó; volvió un tiempo a París y finalmente se retiró a la Province a dedicarse a su familia. Burner recopila todos los comentarios y críticas acerca de Destouches y pone en duda una afirmación divulgada por D’Alembert y repetida por Cizeron-Rival, pero que resulta no ser cierta: “Le *Journal* de Barbier remarque dans une note qu’il avait eu une jeunesse orageuse et s’était engagé dans une troupe de comédiens de campagne” [“El *Diario* de Barbier resalta en una nota que había tenido una juventud tormentosa y se había comprometido con una compañía de comediantes de campaña”].

Gracias a su trabajo con el marqués de Puyzieulx pudo llegar al teatro y presentar *Le Curieux* en París en 1710, su primer éxito. Sin embargo, su producción nunca logra ser constante:

L’incohérence dans sa vie tient à ce qu’il n’a pas réussi à trouver un mécène constant. Le marquis de Puyzieulx perd sa fortune et doit vivre en province; la duchesse de Maine lui assurait une sinécure qui, cependant, flottait peu son ambition. Il se vit donc dans la nécessité de retourner à la Comédie et de composer les pièces qui répondaient au goût dépravé du public. (Burner, 1931:63)

[La incoherencia en su vida se debe a que no logró encontrar un mecenas constante. El marqués de Puyzieulx pierde su fortuna y debe vivir en la provincia; la duquesa de Maine le aseguraba una sinecura que, sin embargo, sostenía poco su ambición. Se vio entonces en la necesidad de regresar al teatro y componer las piezas que respondían al gusto depravado del público (Burner, 1931:63)].

Destouches había descubierto en Londres la comedia moralizante inglesa y, si bien tomó elementos de la comedia de caracteres de Molière, también quiso imprimir cierta seriedad al teatro. Como indica Burner, aparentemente esto no fue posible y *La fausse Agnès* es un ejemplo de ello.

En 1723 fue elegido académico de l’Académie Française, pero su carrera no se extendió mucho más allá: en 1724 tuvo un hijo y recibió también una propuesta para viajar como diplomático a Rusia y a Escocia, pero no aceptó, decidió comprar una tierra en Mallei-Thihergeau, en Maine, y retirarse junto a su familia. Allí escribiría en 1726 *La fausse Agnès*.

Esta obra que sirve de texto fuente a la de Morante lleva por título la referencia a una obra de Molière, *L’école des femmes* (1662), que fue tan popular que instaló las

expresiones “faire l’Agnès” y “faire l’Arnolphe”, haciendo referencia a dos de sus personajes. *La fausse Agnès* es Angélique, una joven que se hace pasar por ingenua y simple para evitar el casamiento con Mazures, un primo de su madre, provinciano y extremadamente engreído.

4.5.3.3. *La traducción*

Morante decide cambiar el título de la obra porque la referencia evidente en lengua francesa no sería comprendida por el público porteño de la misma manera que podría comprenderlo el espectador francés. Sin embargo, mantiene la referencia a *L’école des femmes* y toma el fragmento de un verso que también es citado por Destouches en su obra, “el amor es un gran maestro”, cuya versión completa reza “Il le faut avouer, l’amour est un grand maître/ ce qu’on ne sut jamais il nous enseigne à l’être” [“Hay que aceptarlo, el amor es un gran maestro/ aquello que no supimos jamás nos enseña a serlo”]. Destouches hace su aporte a la cita de Molière: “l’amour est un grand maître, et qu’il vient à bout de tout ce qu’il entreprend” [“el amor es un gran maestro y llega a hacer frente a todo aquello que emprende”] y Morante toma esta cita completa en el título de su traducción agregando “y consigue cuanto quiere”, aunque luego se arrepiente de extender ese título y se decide por “La loca fingida”, una versión comprensible en español para el público rioplatense y más fiel a “la fausse Agnès”.

El segundo folio del manuscrito presenta el reparto y la indicación del lugar en el que se desarrolla la acción dramática: Morante mantiene el espacio del castillo del Barón en Poitou, Francia; sin embargo, en las primeras referencias a los lugares mencionados en los parlamentos de los personajes, tacha los toponímicos franceses dejando sin especificar el lugar de referencia o poniendo en su lugar “la capital” (en alusión a París).

4.5.3.3.1. *El argumento*

El primer acto comienza con Ángela, la hija mayor del Barón del Boscage, pidiéndole a su padre que no la obligue a casarse con Mesuras, el primo de su madre. Ella ha sido educada por su tía en París y desea casarse con Leandro, un joven que conoció allí y del que se enamoró. El barón reivindica el linaje del joven Mesuras porque quiere por yerno a un hombre cuyos antepasados hayan ido a las Cruzadas; le dice a su hija que conocerá a Mesuras y que le gustará. Añade que Leandro está lejos, pero Ángela confiesa

que no, que no está tan lejos como él piensa. Cuando está por decirle la verdad, llega la Baronesa con una carta de Mesuras.

La misiva es un conjunto de versos en rimas consonantes que aseguran y exageran los dones de Ángela y también de su madre, pero la joven no da crédito a nada de esto simplemente porque ella y Mesuras no se han visto jamás. El Barón habla con su esposa en favor de su hija, pero no consigue flexibilidad en su decisión de firmar el contrato de matrimonio esa misma noche. La escena concluye con la discusión entre madre e hija.

Oliva, el ordenanza de Leandro, se encuentra disfrazado de Pedro, el jardinero, y tiene de empleado y ayudante a su amo, Leandro, renombrado como Nicolás. Pedro regaña a Nicolás por su ebriedad y su vagancia y la Baronesa intercede para pedir un poco de piedad para el joven, que aprovecha para adular a su ama. La Baronesa, encantada con Nicolás, le pide que le alcance un ramo de flores cada mañana a su habitación. En los folios en los que se escribe el intercambio con los jardineros, se observan aquellas enmiendas y tachaduras que muestran la voluntad de Morante de crear un lenguaje popular para estos personajes. El original francés construye este lenguaje, que es significativamente diferente de aquel de los nobles. Sin embargo, creo que la versión de Morante no logra este objetivo.

Cuando la Baronesa sale de la escena, Ángela, Leandro y Oliva ríen a carcajadas y se felicitan mutuamente por las actuaciones realizadas. Ángela les cuenta a los dos hombres su plan: intentará disgustar a Mesuras para que no se case con ella, pero, si no lo logra, escapará a un convento. En ese momento llega Barbarita, hermana menor de Ángela, para anunciar la llegada de Mesuras en un coche destartalado y con muy poco espacio para la comitiva que llevaba dentro. En cada réplica de Barbarita, tanto los demás personajes como los espectadores se van enterando de las características ridículas de la comitiva arribada, lo que genera un efecto cómico en la escena.

Junto con Mesuras llegan a Poitou el Conde y la Condesa y el Presidente y la Presidenta, quienes venían sentados unas encima de otros, pero con las parejas intercambiadas. Al entrar al palacio, las dos mujeres se detienen en la puerta para dejarse pasar primero mutuamente: las repeticiones exacerban la comicidad de la escena. Finalmente, Mesuras interviene y entra con las dos. En la primera conversación con su prima la Baronesa se ve claramente el egocentrismo de Mesuras: visitó gente distinguida en París, pero en ninguna de las reuniones a las que fue le hicieron los honores correspondientes, solamente lo trataron del mismo modo que al resto de los invitados.

En el segundo acto, Nicolás (Leandro) desaprueba abiertamente el matrimonio entre Ángela y Mesuras, alegando que la Baronesa pasará mucha vergüenza entre los nobles. Pedro (Oliva) cuenta que escuchó a Ángela hablando con Barbarita y contándole que ama a un ricachón de París que prometió ir a pelear por ella.

Cuando Ángela y Mesuras finalmente se encuentran, la muchacha finge ignorancia, sumisión y simpleza durante toda la conversación. Mesuras esperaba a una joven culta y educada y se sorprende frente a lo que escucha. En este diálogo, Destouches pone a Mazures a preguntarle a Angélique cuántos reyes hubo en Francia hasta entonces, mientras que Morante cambia la pregunta y escribe “¿Cuántos Papas contáis desde la instalación de la Silla Apostólica?” (1821:f17r). Esta pregunta, de corte más universal que aquella sobre los reyes de Francia, seguramente era de fácil comprensión para el público local. Al final, Ángela llega a darle a entender que si se casa con ella será “cornudo” y Mesuras desiste del casamiento.

Es así que el joven cuenta lo sucedido a sus anfitriones y a su comitiva, pero no le creen. Entonces deciden hacer una audiencia con la comitiva para determinar si de verdad Ángela es una joven simple y bruta. En el acto tercero, la escena pone en evidencia la gran capacidad intelectual y la gran educación de Ángela, pero al mismo tiempo ella finge confusión y amenaza con matarse, mientras le quita la espada y persigue al Presidente. Por suerte, llega Pedro con un papel para Mesuras: Leandro lo desafía a un duelo para deliberar quién se casa con Ángela. Mesuras confiesa que no se batirá porque no quiere casarse con ella después de haber visto lo que vio. Al haber logrado su cometido, Ángela revela la verdad y confiesa su fingimiento.

Después de esto, Destouches agrega una escena cómica en la que el Conde, el Presidente y el Barón, borrachos, comentan lo sucedido. En el texto fuente los hombres se muestran borrachos durante la mitad de la obra. En cambio, Morante elimina toda situación de ebriedad y no traduce esta escena en su versión. Solamente hace entrar a Leandro y a Oliva con sus ropas de nobles para que el Barón bendiga la unión de hija y yerno y la Baronesa se disculpe por su falta de ternura para con su hija.

4.5.3.4. *(Des)territorialización*

Ahora bien, trasladar esta Europa ficticia a las tablas porteñas le trae evidentes contradicciones: si bien deja en las didascalias del manuscrito la indicación de que la acción se desarrolla en Poitou, Francia, elimina de los parlamentos los toponímicos,

dejando a libre interpretación del espectador cuál es el origen de los personajes. Provoca una disolución del anclaje de lugar dejando abierta la posibilidad de disminuir la distancia cultural entre la escena y el público.

Esta voluntad de desterritorializar la escena trae aparejada otra dificultad: Destouches crea un lenguaje popular o rural para los personajes del jardinero y su ayudante con marcas de escritura específicas, pero Morante no concluye esta tarea de forma acabada. El manuscrito muestra las correcciones que hizo para que los dos personajes se expresen como campesinos, pero en Buenos Aires no había nobleza así como en Francia no había campesinos porteños, lo que deja en suspenso el intento de lenguaje popular, que no logra construir una marca de origen para estos personajes. Por ejemplo: tacha “pues” y escribe “pos”; tacha la “d” de “usted”; tacha “Qué” y escribe “Ca” en dos oportunidades; tacha “dice” y pone “ice”; corrige “haya” por “haiga” y “confirmado” por “confirmao” (Morante, 1821:f5v-f6r).

Aunque no logra una marca de origen mediante la creación de este lenguaje popular, Morante traduce correctamente la voluntad de diferenciar lo urbano de lo rural, lo civilizado de lo que no lo es, lo capitalino de lo provinciano. Es curiosa la manera en que Destouches opone la cultura provinciana a la parisina: no coloca a Mazures en el lugar de un ignorante, sino que le otorga una formación más cursi, exagerada, barroca, pero no por eso menos leída. Consigue un personaje cómico a través de la exacerbación de la vanidad y la falta de sutileza en el uso de los recursos lingüísticos. Morante reproduce esta dualidad entre ciudad y provincia, pero además traduce “Mazures” por “Mesuras”, lo que aumenta la comicidad, dado que lo que menos presenta el personaje en su carácter es medida.

En este sentido, creo que existe en este texto dramático la voluntad de desterritorializar el original y eso se traduce directamente en el deseo de territorializar la versión local. Sin embargo, este deseo no cumple su cometido porque aquellas operaciones concretas que intenta llevarlo a cabo, quedan trucas. No se puede ver entonces ninguna marca de lugarización y por ende tampoco se logra explicitar el proceso de territorialización, que queda suspendido en la traducción y que solo cobra un sentido global a la luz de la macropoética de Morante.

4.5.3.5. *La comicidad*

La ironía por exageración es el recurso efectivo por excelencia para cultivar la comicidad de esta obra. Eva Gregori Giralt, a quien ya cité más arriba, dice que

...el *eiron* (...) es aquel personaje inocente de la comedia que goza de la simpatía del autor y que es presentado al lado del fanfarrón o *alazoneia* al que, por cierto, siempre acaba ganando. El *eiron* alude a la figura del zorro como símil de una persona hábil a la hora de hacer trampas; conjuga de un modo singular las características de la máscara, el disfraz, la mentira y la hipocresía y, a veces de forma voluntaria, a veces de forma involuntaria, confunde la opinión con la ciencia. Su propuesta, continúa Gregori Giralt, de crear una pareja de personajes muy contrastados parece encajar con la definición habitual dada a su derivado *eironeia*. En efecto, si la *eironeia* es una especie de pretexto para un tipo general de burla que adquiere forma de reproche vulgar, la denominada *eironeues-thai* es justamente lo contrario de lo que aparenta (2012:92).

El *eiron* de esta obra es Ángela, que logra burlar al fanfarrón Mesuras. La segunda definición es la de Baldus de Ubaldis, quien

...se hace eco de la transformación de la *eironeia* en *yros* (opuesto): la define como la forma más indirecta de todas las que el hombre tiene a su disposición a la hora de hablar y, puesto que [es] sinónimo de «yo engaño», [...] el *yron* alude a lo que simplemente se aleja de la verdad: al fin y al cabo, en la ironía, el orador tiene en su mente lo opuesto al significado literal de las palabras que emplea. Por ello, *yronia* tiene que ser una mezcla peculiar entre *yros* y *nous* (2012:92).

Se ve entonces que esta segunda definición es funcional también a *Amor es un gran maestro*, ya que su etimología deviene directamente del significado de “engaño”, lo que Ángela pergeña para con el resto de los personajes. En tercer lugar, “de acuerdo con lo recogido por Nicolaus Dybinus y Dominican Johannes de Mutzingen, *yronia* proviene de *yron*, que indica elevación en el sentido de que, en una ironía, las palabras se elevan hasta su significado opuesto” (2012:92). Las palabras llegan a un clímax de significado y lo trascienden. En el primer encuentro entre Ángela y Mesuras aparece un ejemplo claro:

Mesuras:- (...) Me sorprendéis, señorita: yo os tenía por una virtuosa consumada.
Ángela:- (alterada) ¿Cómo es eso de consumada? ¿Por quién me toma usted, señor?
Sébase que soy una joven soltera, si acaso lo ignoran, y no una virtuosa consumada.
Mesuras:- Bien, pero lo joven y soltera no se opone a lo virtuosa.
Ángela:- ¡Pues no me da la gana de serlo! ¡Yo virtuosa! ¡Yo consumada! (Morante, 1821:f17r).

Es evidente que Ángela lleva la escena al clímax elevando al límite los significados de las palabras de su interlocutor, al punto de tergiversar por completo la intención del mensaje. En cuarto lugar, Gregori Giralt plantea que

... [al igual que] los eufemismos, las hipérboles, las elipsis, los énfasis y los tabúes, la ironía es también un tipo de mentira: al fin y al cabo se miente diciendo B a través de A pero, a diferencia de la mentira, la ironía es transparente como tal y su producto mejor aceptado que el del mentiroso. La ironía quiere ser descubierta y la mentira, no” (2012:103).

En el caso del entuerto que Ángela construye, no me es obvio definir su intención de ocultar la verdad, más bien leo en sus acciones el goce de estar constantemente al límite de descubrirse. Juega con el riesgo al punto de extremar su fingida ignorancia o su torpeza e incluso de prometer y hacer prometer compromisos que de realizarse podrían perjudicarla enormemente. Se atreve en este sentido a decirle a Mesuras que lo ama, que le gusta y que desea casarse con él, a riesgo de que acepte. Por otro lado, creo que está presente la burla constantemente porque Ángela realiza el engaño también para poner en evidencia a Mesuras frente a los demás, es por eso que no es claro el interés en ocultar lo que está tramando.

...si la burla es un tipo de insulto o insolencia educada que aun careciendo de maldad no se perdona, es evidente que la burla ridiculiza, ataca la opinión que el hombre tiene de sí mismo y, a diferencia de la ironía, procura el placer de aquella comicidad involuntaria de la vida que no es justa. Parafraseando a La Bruyère, la burla es el lenguaje del desprecio, pero bajo ninguna condición el vínculo sincero con el conocimiento, la instrucción o la superioridad moral. Entonces, la ironía podría ser, frente a la burla, la recurrencia de una broma inteligente de la máxima seriedad (Gregori Giralt, 2012:104).

A este recurso de la ironía se le añade el de la repetición, tanto de gestos como de palabras, recurso propio del clown. Lo payasesco aparece en esta obra en la repetición verbal, pero sobre todo en la corporalidad: si bien no podemos asistir al acontecimiento vivo, las matrices de representación traen las imágenes de aquellos cuerpos posibles:

Mesuras:- (La saluda con profundas reverencias)

Ángela:- (Le contesta con reverencias ridículas) (Morante, 1821:f.16r)

(...)

Ángela:- [al tribunal que la juzga] Dice que soy inhábil, que no tengo finura. Tened en cuenta estas cortesías (ejecuta dos o tres muy airoas cortesías, cada una de diferente manera). ¡Que no tengo aire ni gracia para andar! Observadme y decidid. ¡Que no tengo habilidades! Vedlas y desengañaos. (Canta y baila sola). Vamos, señor Presidente, un minuetito conmigo.

Presidente:- Perdonadme, señorita, nunca bailo.

Ángela:- ¿Nunca bailáis? Nada importa, ahora bailaréis conmigo.

Presidenta:- Baila bien o mal, no la irrites, amor mío.

Ángela:- (Canta y baila con el Presidente, interrumpiéndose de tiempo en tiempo para dirigirle la palabra). Ea, vamos, con brío, señor Presidente. Más derecho, señor Presidente. Vuelta sobre la izquierda, señor Presidente. Compás, compás, señor Presidente. ¡La Justicia, qué maldita gracia tiene para bailar! (1821:f23r) .

La reverencia es usada también entre los personajes de la comitiva de Mesuras, cuya afectación es exagerada, al igual que sus alabanzas y su admiración por las cursilerías del joven casamentero.

El tercer recurso cómico al que echa mano Destouches es el de mostrar a sus personajes masculinos en estado de ebriedad. Las escenas VIII y IX del texto fuente representan una conversación entre la Condesa, que escucha las quejas de Mesuras después de haberse encontrado con Ángela y un cruce de demostraciones de celos entre el Conde, el Presidente y Mesuras respecto de las mujeres de la comitiva. Ocurre que el Conde y el Presidente, a quienes se suma luego el Barón, están borrachos. En estas dos escenas se ve el carácter payasesco de los personajes de la comitiva de Mesuras, pero Morante no lo traduce. Quizá porque los parlamentos cómicos se refieren a los vínculos de pareja de manera explícita o quizá porque la borrachera no era un estado digno de ser puesto en escena en Buenos Aires. Lo cierto es que el propio Destouches tampoco gozaba de escribir escenas de este estilo, aunque se adaptó al divertimento del público.

Por último, Morante actualiza uno de los chistes de Destouches y se detiene a colocar la instrucción en una nota al pie: cuando Mesuras le pregunta a Ángela acerca de la cantidad de Papas que se han sucedido hasta el momento, ella contesta “mil ochocientos veintiuno” y una cruz nos lleva al pie de página: “Aquí debe la actriz hacer referencia del año en que se representa la comedia” (Morante, 1821:f17r). Este cruce entre el mundo poético de la obra y el tiempo real de la representación provoca el efecto cómico a través del distanciamiento.

Si bien la traducción de Morante es prácticamente literal, hay un recurso de la máscara que Destouches explota, pero que él decide no reproducir: las escenas que elimina son las que dibujan los caracteres más cómicos de la pieza, que sin mostrarse de la forma en que Destouches lo hace, se convierten en un condimento sutil y medido de la escena principal, pero no explotan en su comicidad. Morante conserva a Mesuras como el único personaje totalmente cómico. Probablemente porque, a diferencia de los hombres de su comitiva, es ingenuo y cursi, pero también decoroso y correcto.

4.5.3.6. *La archipoética y la territorialidad móvil*

Al igual que observaré en *La familia del anticuario*, en esta obra no se muestran marcas de lugarización o territorialización derivadas de la representación del espacio. Sin embargo y a pesar de que la escena se desarrolla en Poitou tal como lo pide el original francés, Morante desdibuja las referencias al sitio geográfico, lo que se traduce en una operación de acercamiento de la escena al espectador. Este acercamiento solamente se

completa en su totalidad respecto del tiempo más no del espacio: se actualiza un parlamento al año de representación.

¿Cuál es la territorialidad que se construye entonces? Aquella en la que *Amor es un gran maestro* y *La familia del anticuario* colocan el teatro porteño a la altura de los grandes artistas europeos: Goldoni, Molière y Destouches. Buenos Aires se alinea a través del teatro a las capitales de Europa. Aplica entonces aquí el concepto de territorialidad móvil que desarrollé en relación con el de sujeto radicante a partir de la teoría de Bourriaud (2009). Morante ancla sus discursos en la ideología de la revolución de Mayo, en la búsqueda de las independencias sudamericanas, pero también se mueve hacia el sentido de pertenencia cultural a Europa.

Estas territorialidades son múltiples: es fuerte el deseo de independencia, pero también se vive a diario envueltos en un imaginario que muestra que el prestigio es europeo. Como expliqué ya exhaustivamente, Morante es el referente porteño del teatro neoclásico y se construye como bisagra entre esa archipoética y el romanticismo que dará sus frutos con la generación del '37. Entonces, aunque su ideología se haga explícita al hablar de independencia, hay deseo de reconocimiento que lo empuja hacia un legado cultural ya constituido. La propia creación de un archivo de textos dramáticos en la que participa activamente da cuenta de que el bagaje de conocimiento necesario para conformar una identidad nacional incluye, bien o mal, un contenido europeo.

4.5.4. *El Nuevo Tartufo o la Madre Culpable*

4.5.4.1. *El manuscrito*

Este manuscrito se encuentra en el Archivo General de la Nación. Consta de cuarenta y seis folios escritos a doble cara en tinta negra y posee numerosas tachaduras, que evidencian la dificultad en la toma de decisiones del traductor. Tanto en la portada como en el folio siguiente se observa el sello del Coliseo de Buenos Aires, que incluye una fecha, pero lamentablemente es ilegible. Sin embargo, Mariano Bosch (1935:164) fecha el estreno de esta obra en 1820 y da cuenta de una reposición en 1825 con el título *Fragilidad e hipocresía*, que para entonces ya se anunciaba como continuación de *El barbero de Sevilla o La precaución infructuosa*, un éxito que dejó muy bien parada a Trinidad Guevara.

4.5.4.2. *El original*

Esta pieza de Morante es la traducción literal de *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, quien nació en Francia en 1732 y murió en 1799. Beaumarchais fue un polímata, hijo de padre relojero, se desempeñó como inventor, músico, diplomático, traficante de armas, dramaturgo, horticultor, espía, entre otras cuestiones. Se declaró abiertamente defensor de la independencia de los Estados Unidos y suministró armas y asistencia financiera a los rebeldes. Participó luego activamente de la Revolución Francesa y llegó a ser el profesor de arpa de las hijas de Luis XV, lo que le dio cierta protección de la monarquía. En cuanto a lo literario, editó las Obras Completas de Voltaire y fundó la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos en 1777. Su obra más conocida fue *Le roman de la famille Almaviva ou La trilogie de Figaro*, una trilogía de tres piezas teatrales: *Le Barbier de Seville ou La précaution inutile*, estrenada en París el 23 de febrero de 1775; *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, estrenada en París el 27 de abril de 1784; y *L'autre Tartuffe ou La mère coupable*, estrenada el 6 de junio de 1792.

Beaumarchais dio un paso fundamental para la historia de la literatura: fundó la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos con el fin de instalar los derechos de autor en Francia. Hasta el momento, a los escritores se les pagaba un monto mínimo por el uso y representación de sus obras, pero a partir de la iniciativa de Beaumarchais, se creó en 1791 la ley Le Chapelier, que incluía los derechos de autor. Así los escritores pasaron de ser dependientes de sus mecenas a gestionar su propio trabajo.

4.5.4.3. *La versión de Morante*

Como ya anuncié en apartados anteriores, Morante estaba a tono con los éxitos culturales europeos y decidió tomar nada menos que la *Trilogía de Fígaro* de Beaumarchais. Hasta ahora solamente tengo noticia del estreno de la primera y la tercera partes de esta trilogía, pero sin duda en cuanto se pueda acceder a los archivos, lograré encontrar aquella segunda parte y revisar la primera, que no he llegado a ver todavía. Tengo entonces en mi haber la copia de la tercera parte: *El nuevo tartufo y la madre culpable*. Esta obra se estrenó en 1820 y se anunció como la Tercera parte de Fígaro, poniendo así en conocimiento al público de que se trataba de un éxito asegurado, dado que Trinidad Guevara había brillado en la primera parte, estrenada en 1817 (Bosch, 1935).

Morante traduce la obra de Beaumarchais literalmente, línea a línea, no cambia ni siquiera los nombres originales, sino que los traduce directamente. Esto muestra quizá la influencia decisiva de Caron de Beaumarchais en Francia y coloca a Buenos Aires en el lugar de un centro teatral acorde con la época y la cultura francesas. Es importante ver aquí una vez más el pasaje directo del francés al rioplatense, sin utilizar el intermedio español. Es evidente la operación de Morante de ubicar la cultura francesa directamente llegada a los escenarios porteños.

4.5.4.3.1. *El argumento*

La escena transcurre en París, en 1790 y el reparto muestra al lado del nombre de cada personaje, un epíteto o pequeña descripción del temperamento que primará en cada uno a lo largo de la pieza. Comienza con un intercambio entre los sirvientes Fígaro y Susana acerca de Onorio Begearss, el tartufo. En este intercambio el espectador queda avisado de las sospechas de ambos sobre el personaje que desarrollará el conflicto principal. Es interesante un elemento del diálogo en el que conversan acerca de los condes, dueños de la casa, y discuten sobre cómo nombrarlos. Susana dice “¡Bella cosa! ¡Ni la señora salga con librea! ¡Aquí nos parecemos a todo el mundo con la dichosa igualdad!” (Morante, 1820:f3v). No solamente se ve aquí la intención de Beaumarchais, afín a la ética revolucionaria, sino la adhesión clara de Morante al mismo ideario.

Cuando aparece Begearss en escena, Susana y Fígaro fingen pelear: Fígaro la golpeaba porque ella había hablado mal del tartufo. Esto desata la confianza de Begearss en la sirvienta, a quien le cuenta su plan: hacer que los condes se divorcien y casarse con Florentina, ahijada del Conde, heredando toda la fortuna. Esto incluye enviar a León, hijo de la Condesa, a Malta, para alejarlo de Florentina, de quien estaba perdidamente enamorado. Puesto en conocimiento el espectador de las intenciones del protagonista, toda la obra cobra sentido y mantiene viva la intriga hasta el momento en que los demás personajes descubren la urdimbre. El tartufo le pide a Susana el cofrecito de diamantes de la Condesa porque el Conde desea regalarle a Florentina un brazalete y quiere tomar el modelo. Susana duda de las intenciones de este hombre, pero aparece enseguida el Conde a confirmar esa intención.

El Conde está afligido porque ha muerto su hijo mayor y el menor no es digno de su aprecio, lo ve como un extraño. Le confirma a su amigo que le heredará a Florentina lo que es de León y la casará con él. Susana vuelve a buscar rápidamente el cofre. El

Conde le cuenta a Begearss que la Condesa eligió pasar los tres años que él estuvo en la guerra en el Castillo de Astorga, comprado a la familia de León de Astorga, quien había sido su amante. Es por eso que el brazalete que él le regaló a su esposa tallado con su propio rostro quiere regalárselo a Florentina y hacer tallar uno con la cara de León de Astorga para la Condesa, echándole en cara su engaño. En esta escena, se descubre el doble fondo del cofre y los dos amigos acceden a las cartas entre León y la Condesa. El Conde se guarda una de las cartas.

Aparecen Fígaro, que sospecha de ver allí el cofre, y León, quien viene a contarle a su padre que le ha ido muy bien en la lectura de la noche anterior. El Conde lo desprecia por estar dando discursos y le pide que no lo llame “padre” sino “señor”.

El acto segundo encuentra al Conde en el meollo del conflicto: lee en soledad la carta entre León y la Condesa para aprender que su hijo no es solo hijo de León de Astorga sino que además lleva su nombre a pedido de su padre, fue su deseo antes de morir. A pesar de su turbación, el Conde no puede ver a su mujer y al amante como seres perversos, sino más bien los comprende y los sabe víctimas de la situación. Florentina se encuentra con Begearss, quien le pregunta si ve allí presente a alguien digno de casarse con ella, pero la joven no se da cuenta del mensaje que le intenta mandar y le dice que ella desea estar allí para cuidar a sus “padres” cuando León se case. Con la llegada a escena de la Condesa se produce una escena familiar en la que declaran “hija” a Florentina. Todos siguen al Conde a su gabinete para ver el busto de Washington que ahí conserva.

Después de que Begearss recibe una carta que involucra sus finanzas y las del Conde, ambos se retiran mientras las mujeres le piden a León que reproduzca el discurso que ha dado la noche anterior. Cuando más adelante Begearss se entera por boca de Florentina que el joven está prometido con ella, se espanta y le da a conocer la intención del Conde de casarla con él, mientras la manipula para hacerle creer que casarse con León sería casarse con su propio hermano. Esto le rompe el corazón y no puede enfrentar los halagos de su amado cuando se acerca a verla. León sospecha rápidamente del intercambio que tuvo Florentina con Begearss y le pide auxilio a la Condesa, mientras la joven afirma con seguridad que son hermanos. La Condesa decide llevarse a la turbada Florentina para calmarla y León encara a Begearss dándole a elegir entre la espada o la verdad, pero el hábil tartufo lo convence de que es hermano biológico de Florentina y le hace prometer silencio al respecto. Fígaro había descubierto la mala acción de Begearss y había salido a advertir al Conde, sin embargo cuando ambos llegan a la escena, León y Begearss están tomados en un abrazo.

Cuando León se va, Fígaro le anuncia al Conde que ha puesto su dinero donde el escribano y que solamente podrá recuperarlo si va con el recibo que le está entregando en mano. Por la atribución que el criado se tomó, Begearss le recomienda al Conde que envíe a Fígaro a Malta junto con León. El Conde acepta la idea.

El acto tercero comienza con la revelación de Susana a su señora: no se sabe qué le dijo Begearss a Florentina, pero lo que sí se sabe es que en la casa todos están mal, excepto él. Pero la Condesa atribuye el comentario de Susana al don del tartufo para consolarlos a todos y lo manda llamar. Le confiesa su inquietud por el cambio de carácter en su esposo, que está decidido a enviar a León a Malta y que se pronuncia seguido a favor del divorcio¹⁵. Ella está dispuesta a reconocer sus errores del pasado, pero no quiere que las consecuencias recaigan en su hijo.

Es en este momento que Begearss le cuenta que el Conde está mal porque en realidad Florentina es su hija biológica y no puede decirlo. Para la Condesa esto lo hace simple: cada uno reconoce su error pasado y no hay conflicto. Pero el tartufo la convence de que si él se casa con la joven, ya nada debería salir a la luz, si ella quema las cartas de su amante muerto. Efectivamente, entre ambos queman las cartas y al final del acto, el Conde y la Condesa ya están de acuerdo en el casamiento de su ahijada con Begearss, mientras León y Fígaro son enviados a Malta.

El acto IV comienza con Fígaro preocupado por descubrir las tretas de Onorio Begearss. Ambos cruzan algunas palabras desafiantes, pero Begearss ya se siente próximo a ser Conde de Almaviva. La Condesa entra en escena ya lista para la boda y León le pregunta por qué debería irse a Malta, si de todos modos Florentina ya se está por casar con Onorio. Cuando se suma Florentina al encuentro, León le promete amor fraternal y ella le pide a su madre que abogue por la estada de su hermano en Francia. La madre accede y se enfrenta a su esposo. Después de que ella le habla del hijo muerto y de León, el Conde le revela la carta que se había guardado y le responde con violencia. La Condesa cree ver el fantasma de su amante y se desmaya.

Este desmayo produce la peripecia de la obra: después de que León ofrece llevarse a su madre a vivir a otro lado y mantenerla, el Conde reacciona y vuelve a sentir su amor familiar. En este momento Fígaro revela los enredos de Begearss, de los cuales el último fue hacerse del recibo para retirar el dinero de donde el notario. Fígaro sale corriendo para

¹⁵ Mientras el Conde está seguro de que su esposa quiso vivir en España para estar cerca de su amante, ahora es ella quien está segura de que su esposo quiere quedarse a vivir en Francia para hacer uso del derecho de divorcio que se creó junto a los principios de la Revolución Francesa.

detenerlo, mientras los demás se quedan al cuidado de la Condesa. Destaco aquí la sentencia de Susana: "...la cólera en los corazones buenos no es más que la precisa necesidad de perdonar" (Morante, 1820:f41r).

El acto V los encuentra unidos como familia y la Condesa manda llamar a Florentina para transmitirle el alivio de que no se casará con Begears. Llega Fígaro con el notario, consternado porque Onorio ya se ha hecho del dinero, pero el Conde se da cuenta de que podrá engañarlo para que lo entregue por sí mismo, antes de revelar que lo han descubierto. Finalmente llega Begears prometiendo que todos los bienes serán para su esposa Florentina y una vez que entrega el dinero al Conde, le revelan lo descubierto. Aunque el herido tartufo amenaza con denunciar al Conde a España, Fígaro había cubierto la posibilidad de que esto pasara. La obra termina con la última revelación: los jóvenes no tienen parentesco de sangre y eso les permite ser marido y mujer.

4.5.4.4. *(Des)territorialización*

Si bien en esta obra también hay un personaje que engaña, no es evidente la presencia del tópico del engañador engañado, dado que éste solo resulta víctima sobre el final. Hay una moraleja en la obra, tal como pedía la comedia neoclásica. La enseñanza ya no es política sino personal, como sucederá para dar lugar al Romanticismo. Las unidades de acción, tiempo y lugar dejan la acción dramática en Francia, lo que no permite una relación entre el espacio representado y el de la representación. Tampoco se desencadena un proceso de lugarización o territorialización, excepto, como dije respecto de la obra anterior, en la voluntad de hacer propia la cultura europea a través del pasaje al idioma local.

4.5.5. *La familia del anticuario*

4.5.5.1. *El manuscrito*

Esta obra es una traducción de *La famiglia dell'antiquario o La Suocera e la Nuora* de Carlo Goldoni. El manuscrito se conserva en el Archivo General de la Nación, consta de 36 folios escritos a doble cara en tinta negra y posee una particularidad: es el único cuadernillo cuya portada está diseñada en colores al igual que los subtítulos de cada acto. Esta portada posee una guarda en todo el contorno de la mitad inferior del folio en

colores rosa y amarillo intercalados con un diseño de pequeñas hojas y flores a modo de enredadera en color negro por encima de ambos colores. De los extremos de esa guarda, es decir, en la mitad superior del folio, se observa otra guarda más angosta, a modo de cinta, de color celeste, con el mismo diseño de pequeñas hojas. Esta guarda culmina en el centro del borde superior del manuscrito con una flor de contorno verde e interior rosado. Además, el manuscrito no solo se encuentra cosido a la manera tradicional, sino que posee dos cintas cerradas en moño de color amarillo.

Dentro de la guarda descrita, se lee “Nº 104 Comedia en tres actos titulada *La familia del anticuario*. Escrita en toscano por el Doctor Carlos Goldónni. Vertida en Castellano y refundida por el Ciudadano L.A.M. Primer Actór del Coliséo de Buenos Ayres. Año Septimo de nuestra Livertad.” La letra “c” de la palabra “comedia” está diseñada en capital, de color amarillo y con unas pequeñas enredaderas en color verde en su concavidad. Excepto esta letra, “Comedia en tres” está escrito en imprenta mayúscula y coloreado con rosa. En la línea siguiente, “actos titulada” está escrita también en imprenta mayúscula, pero en amarillo, precedida e intercalada con dos ramos de flores en verde, amarillo y rosa. El resto de la escritura de la portada figura en negro y en cursiva redonda, con la “l” del título en tamaño más grande, en color rosa y con algunas flores decorativas. Debajo de todo el texto, una pequeña línea rellena en rosa y lunares negros muestra que allí termina la escritura de este primer folio. La decoración en colores se repetirá en los subtítulos de comienzo y final de cada acto.



Facsimil de la portada de *La familia del anticuario*

El cuidado del aspecto ornamental en la escritura de esta pieza la coloca en posición de texto literario, además de mostrarla como una obra dramaturgica escrita para ser representada. Esto tiñe de prestigio y valor la labor de traductor de Morante.

4.5.5.2. *El original*

La famiglia dell'antiquario de Goldoni fue estrenada para el carnaval de Venecia de 1750 y editada poco tiempo después, en 1752. El contexto social mostraba una creciente decadencia de la nobleza y una toma de posición importante de la ideología iluminista. Carlo Goldoni (1707-1793), licenciado en Derecho por la Universidad de Padua, había huido a Milán con la intención de dedicarse a la dramaturgia, pero tras su fracaso, decidió volver a Venecia en 1738, donde logró comenzar su carrera gracias a su obra *Momolo cortesan*.

Goldoni revolucionó el teatro europeo cuando decidió cambiar las conocidas escenas improvisadas de la Commedia dell'arte por caracteres con una psicología definida. En 1750, con posterioridad a *La famiglia dell'antiquario*, escribió *Il teatro comico*, una comedia en la que expone a modo de manifiesto cuál es la concepción de teatro de base para la construcción de su macropoética. Dice Goldoni: "...piuttosto che una commedia, prefazione può dirsi alle mie commedie" ["más que una comedia, prefacio puede decirse a mis comedias "] (2021:7). En esta comedia, un director de escena y sus actores se reúnen para ensayar y en este ensayo la voz del director lleva la bandera de cómo debe representarse una buena comedia y cuáles son los cambios a tener en cuenta en el nuevo teatro de caracteres.

Goldoni coloca en este texto sus propios logros: "Placida:- L'autore che somministra a noi le commedie, ne ha fatte in quest'anno sedici, tutte nuove, tutte di carattere, tutte scritte. Facciamone una di quelle. Eugenio:- Sedici commedie in un anno? Pare impossibile" ["Placida:- El autor que nos suministra las comedias dieciséis este año, todas nuevas, de caracteres, todas escritas. Hagamos una de ellas. Eugenio:- ¿Dieciséis comedias en un año? Parece imposible"] (2021:14). Por otro lado, da cuenta del cambio que se produjo en el ambiente teatral veneciano a partir de la irrupción de su dramaturgia:

Placida:- Se facciamo le commedie dell'arte, vogliamo star bene. Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima che egli apra la bocca. Per me vi protesto, signor Orazio, che in pochissime commedie antiche reciterò; sono invaghita del nuovo stile, e questo solo mi piace: dimani a sera reciterò, perchè, se la commedia non è di carattere, è almeno condotta bene, e si sentono ben maneggiati gli affetti. Per altro, se non si compie la compagnia, potete anche far di meno di me. (2021:14) (...)

Orazio:- Ecco i soliti versi. Una volta tutte le scene si terminavano così. Vittoria:- È verissimo, tutti i dialoghi si finivano in canzonetta. Tutti i recitanti all'improvviso diventavano poeti. Orazio:- Oggi, essendosi rinnovato il gusto delle commedie, si

è moderato l'uso di tali versi. Vittoria:- Gran novità si sono introdotte nel teatro comico! (2021:21)

[Placida:- Si hacemos las comedias dell'arte, queremos estar bien. El mundo está aburrido de ver siempre las mismas cosas, de escuchar siempre las mismas palabras, y el auditorio sabe qué cosa debe decir el Arlequín antes de que abra la boca. Protesto por mí, señor Orazio, que en muy pocas comedias antiguas recité; estoy enamorada del nuevo estilo, y solo esto me gusta: esta noche recitaré porque, si la comedia no es de caracteres, al menos está bien conducida, y se sienten bien manejados los afectos. Por otro lado, si no se completa la compañía, nada menos podría hacer yo.

(...)

Orazio:- He aquí los usuales versos. Otras veces todas las escenas se terminaban así.

Vittoria:- Es cierto, todos los diálogos terminaban en canzonetta. Todos los recitadores improvisados devenían poetas. Orazio:- Hoy en día, habiéndose renovado el gusto de las comedias, se moderó el uso de tales versos. Vittoria:- ¡Gran

novedad se introdujo en el teatro cómico!]

Como contrapunto para estas palabras Goldoni construye al personaje de Lelio, el poeta que se ha quedado sin trabajo. En sus parlamentos se plasman las costumbres del teatro de tipos que hasta entonces reinaba en Italia: “Lelio:- Ma presentemente che cosa si usa? Anselmo:- Commedie de carattere.” [“Lelio:- ¿Pero en el presente qué cosa se usa? Anselmo:- Comedia de caracteres”] (2021:32).

La importancia de los preceptos que Goldoni pone por escrito en *Il teatro comico* radica no solo en la novedad a nivel escénico y dramático sino también en su publicación, que acreditaba su autoría. Goldoni cuidó minuciosamente todas las ediciones de su obra, participó en cinco de ellas solamente entre 1750 y 1788. Las ideas burguesas permitieron la difusión y la mercantilización de los libros, que rápidamente fueron traducidos a otras lenguas europeas (Pagán Rodríguez, 1997:35). Ya en 1762 con el estreno de *La familia del anticuario* se instaló en París la *comédie des mœurs* (Dégaïne, 1992:172).

Según Pagán Rodríguez (2021:356), la primera versión de *La famiglia dell'antiquario* traducida al español es de Fermín de Laviano, está versificada en octosílabos y existe en tres copias manuscritas (firmadas por copista) aprobadas en 1781, 1809 y 1817. De este último año sería el manuscrito traducido por Morante conservado en el Archivo General de la Nación.

Cuando Goldoni publica esta pieza se ocupa de escribir un prólogo adecuado para su presentación en el que explica por qué le puso el doble título *La famiglia dell'antiquario ossia La suocera e la nuora*: usa dos títulos a la manera de Molière y “otros antiguos autores” y porque la acción se basa en la enemistad de dos mujeres, la suegra y la nuera, y la obsesión del jefe de familia por la colección de antigüedades, que

lo mantiene al margen de los conflictos que entre ellas dos sobrevienen. En este prólogo también pone de manifiesto que no abandonó del todo los tipos de la *commedia dell'arte* porque escribió la parte de Brighella y Arlecchino entreverada con el resto de la acción dramática.

Por último, se compara y se pone a la altura de Plauto y Terencio, a quienes no ha leído, y concluye contestando a la posible crítica del final negativo de la obra: podrían criticarle que termina mal, pero no quiere dar la idea “errónea” de que es posible conciliar la relación de suegras y nueras y decide mostrar la constancia de las mujeres en el odio (Goldoni, 2021:9).

4.5.5.3. *La obra de Morante.*

“Año séptimo de nuestra libertad” es una expresión un tanto ambigua para la época en la que esta pieza fue traducida en Buenos Aires. La independencia de las Provincias Unidas fue declarada en 1816, hecho que puede emparentarse directamente con la expresión “libertad”. Sin embargo, creo que el momento tomado como referencia para fechar la obra es la Revolución de Mayo. Para afirmar esto me apoyo en dos argumentos: la obra de Goldoni se difundió rápidamente gracias al número de ediciones que fueron impresas en Europa, por un lado; por otro lado, Mariano Bosch, en su artículo “Luis Ambrosio Morante ante el problema del *Siripo* apócrifo tenido por de Lavardén”, dice lo siguiente: “*Los pescadores*, drama en 3 actos, traducción Morante, en 1818. El libro, escrito por él, dice: «Año 9º de la Libertad de América»¹⁶. Subió a escena en este año, el de 1819” (Bosch, 1935:163). La certeza de la afirmación de Bosch sumada al contexto de difusión de la obra de Goldoni (y de sus contemporáneos) me lleva a fechar la traducción de Morante en 1817.

Esta traducción es prácticamente literal: Morante no modifica nada del texto, excepto los nombres de algunos personajes y el lugar en el que se desarrolla la obra. Ambos cambios radican en la necesidad de acercar la acción dramática al público. “La escena se representa en Buenos Ayres” y el reparto indica que Morante actuará en el papel de Don Pantaleón. El primer acto comienza con Don Anselmo admirando una medalla mientras Carracciolo lo interrumpe dos veces para anunciar la llegada de cobradores. Anselmo le da dinero a Carracciolo y le indica que les pague. En ese momento, el sirviente

¹⁶ Esta obra no ha sido incluida en el corpus de esta tesis. No pudo ser consultada a causa del cierre de los archivos debido la pandemia del COVID-19.

hace referencia a lo acertado de haber casado al señorito con la hija de Don Pantaleón, un comerciante de la zona.

Entra a escena Isabel y trae frente al espectador el conflicto del contexto veneciano de la época: la burguesía tomaba poder gracias al comercio mientras la nobleza iba en franca decadencia:

Por el vilísimo precio de veinte mil pesos has sacrificado el tesoro de la nobleza. ¡Y con quién! Con una plebeya, que su abuela dicen que fue... Y además con la hija de un mercader.

Anselmo:- Vamos, vamos que al oro nada se le pega. Hemos marido, como dicen del otro lado del charco, somos nobles; y una mujer que ha venido a casa para remediar nuestros intereses no descompone la sangre de nuestras venas (Morante, 1817:f3v)

Inmediatamente después de este intercambio llega el platero para desempeñar las alhajas de Isabel, que exige que Encarnación, su nuera, no pise su sala. En ese momento entra Encarnación reclamando que a pesar de los veinte mil pesos de su dote no tiene un traje para salir ni pudo invitar a nadie a la boda.

Anselmo envía a Encarnación a quejarse con Isabel; Jacinto, su esposo, la apoya, pero el padre los saca a empujones de su sala y se vuelca a la adoración de sus medallas. Entonces la joven mujer discute con su marido, quien pide prudencia para con su madre, y ella concluye por llamar a la criada para satisfacer sus caprichos y pegarle un bofetón cuando esta se rehúsa a atenderla.

Llega el Doctor Bruno, consejero de Isabel, e intenta convencerla de lo acertado de haber casado a Jacinto con Encarnación para saldar las deudas familiares. En ese momento entra también el Coronel Sampiller, lo que hace que Isabel eche al Doctor, y aparece Margarita en pleno llanto narrando lo que sucedió con Encarnación. El Coronel intenta calmar a la señora y a la sirvienta, pero aviva el fuego del enojo de Isabel con el objetivo de sacarle dinero.

Cambia la escena y conocemos a Pichafla, cómplice de Caracciolo. Ellos son Brighella y Arlecchino respectivamente. Planean venderle baratijas a Anselmo para repartirse el dinero. En este intercambio Carraciolo revela que la familia viene de Sevilla y se lee la segunda marca de ubicación territorial cuando ambos amigos se refieren a los comerciantes que arriban a Montevideo. Haciéndose pasar por griego, Pichafla le vende un farolillo a Anselmo diciéndole que es un “fanal sempiterno”. Aparece Pantaleón, que viene en apoyo de su hija a reclamarle un traje a Don Anselmo, y trata de desengañarlo respecto de aquellas baratijas, pero Anselmo no quiere escuchar nada.

Pantaleón desea calmar a su hija, le pide que se disculpe con Isabel y con Margarita y la ubica respecto de su lugar de nacimiento: “¿Ha nacido usted del otro lado del charco?”. A pesar de la lección que intenta darle, el padre finalmente ofrece dinero a su hija para un traje y le regala su reloj.

El Capitán acude a ver a Encarnación y le ofrece ponerse de su lado, mientras el Doctor Bruno se coloca en el bando de Isabel. Encarnación acepta “porque ellos dos son viejos”, pero comete el error de decírselo a su suegra en el momento en el que debe saludarla. Esto hace estallar el conflicto y concluir el acto primero.

En el acto segundo, Encarnación convence a Margarita de ponerse a su servicio a cambio de un aumento de sueldo. Margarita acepta contarle a Encarnación todo lo que Isabel diga acerca de ella y también planea sumar información de su propia inventiva. El Capitán intenta disuadir a Encarnación de esto, mientras ella se regodea en sus halagos.

Mientras tanto, Anselmo ha comprado “un tratado de paz entre Atenas y Esparta” y conversa con Carraciolo, que alimenta las quimeras de su amo contándole sobre la supuesta venta de una galería de antigüedades completa. Anselmo, entusiasmado, le ruega que vaya a cerrar el trato con el Brigadier que la puso en venta. Aparece entonces nuevamente Pantaleón para desengañar a Anselmo y le confirma que ese supuesto tratado no es más que un libro de canciones infantiles. Intenta convencerlo de dejar ese pasatiempo y de involucrarse en el conflicto entre esposa y nuera porque llevará a la familia a la ruina.

Antes de que Pantaleón deje la casa, Pichafla se presenta con el objetivo de engañar a Anselmo sin tener que repartir la ganancia, pero el mercader lo descubre y decide encerrarlo mientras resuelve el problema entre las mujeres, para luego desengañar finalmente a Anselmo. Mientras Pantaleón intenta regular una posible mediación, todos hablan entre todos y se distraen con rumores acerca del reloj que Encarnación le regaló a Jacinto. Cuando Anselmo se decide a intervenir, llega Carraciolo con las novedades acerca de la galería y se lleva toda la atención de su amo. Así concluye el segundo acto.

El tercer acto comienza con Anselmo y Carraciolo desarmando cajas mientras leen un inventario. Entra entonces Pantaleón con Pancrazio, famoso anticuario, para iluminar y desengañar a Anselmo. Le cuentan sobre el engaño de Carraciolo, pero Anselmo no lo cree hasta que no traen a Pichafla para confesarlo todo. Es aquí que se presenta la segunda referencia al territorio local: “Anselmo:- (...) que lo descuarticen, que lo lleven a Malvinas” (Morante, 1817:f29r). El jefe de la casa acepta involucrarse en resolver los

problemas domésticos, pero finalmente le pide dinero a Pantaleón para resolver un asunto y planea gastarlo en dos cuadros.

El Doctor y el Capitán se cruzan y deciden representar a las mujeres para llegar a un acuerdo. Les ofrecen un acuerdo de dinero y ponen en evidencia a Margarita como la culpable de haber encendido la disputa. Todos quieren atacarla, pero el Capitán se pone de su lado. Comienzan los intercambios entre las mujeres y sus representantes para definir quién saludará primero a quién, pero esto genera más disputa, lo que hace que Pantaleón decida regular las finanzas de la casa. Propone además que una vivirá en la planta alta y la otra en la planta baja, de modo que no deberán cruzarse y podrán mantener la paz.

4.5.5.4. *La representación del espacio*

Tal como mencioné en el resumen del argumento de *La familia del anticuario*, la representación de los espacios en esta obra se vincula una vez más con las diferencias entre España y el territorio rioplatense. La obra original sucede en Palermo, Italia, en un contexto de decadencia de la nobleza y ascenso de la burguesía. En la traducción, en cambio, la acción transcurre en Buenos Aires, en una nación en plenas guerras civiles y cuya independencia de España acaba de declararse. A pesar de la diferencia contextual, el texto meta da a entender que ser originario de España tiene más prestigio o vale más que ser oriundo del Río de la Plata. A esto se suma un significado importante de la ciudad de Montevideo: es el puerto al que arriban los comerciantes y desde allí traen sus mercancías a Buenos Aires.

El jefe de familia de esta obra, el anticuario, es sevillano y su esposa e hijo también lo son, a diferencia de la nuera, que no solo nació en Sudamérica, sino que además tiene ascendencia de familia de comerciantes en lugar de ascendencia noble. “Nacer del otro lado del charco” es un beneficio del que no puede gozar, pero sí puede disponer del dinero de su padre. Los nobles, al contrario, vienen de “buena cuna”, pero se encuentran en la ruina y requieren del trato con los burgueses para remediar su situación.

La representación de los espacios sociales, de las naciones y de las patrias se relaciona aquí con la cuestión del dinero: de nada sirve tener títulos si no se tiene nada para mantenerlos. Esto deja en claro que la burguesía dominaba el mundo en el siglo XIX y que la nobleza dejaba poco a poco de contar con los beneficios que había tenido en épocas anteriores.

Esta situación genera en los personajes algo muy particular: no hay de parte de ninguno de ellos marca alguna de lugarización, se muestra más bien cierto desarraigo, cierta falta de afectividad generalizada. La pertenencia al lugar “privilegiado” europeo es nada más que una excusa para vilipendiar a quien es diferente, pero no hay apropiación. Del mismo modo, pertenecer al territorio sudamericano es solamente una marca de menor estatus social que sirve únicamente para poner por encima el poder del dinero. Tampoco se muestra en estos casos ninguna marca de lugarización.

Además de la representación de los espacios sudamericano y europeo como antítesis, aparece en esta obra una referencia muy curiosa que mencioné en el resumen del argumento: se nombra por primera vez a las Islas Malvinas. Según Ricardo Dubatti¹⁷, en 1811 la Corona Española deja las islas (que eran administradas por Buenos Aires desde 1767). Se suele asumir que durante 1811 y 1820 las islas quedan vacías, pero no es correcto. Lo que no hay es administración efectiva, ni argentina (que ya consideraba el territorio como herencia del imperio hacia mediados de la década), ni española. Debido a esto no hay documentación al respecto.

Alguna fuente dice que se consideró (por la ubicación de las islas, su clima inhóspito, falta de comodidades y su difícil acceso) disponer allí un presidio. Otras sugieren que efectivamente existió. Sin embargo, no hay documentos que lo avalen. Según Federico Lorenz, no había un presidio oficial pero sí era una práctica habitual enviar a condenados a las islas, donde permanecían como reclusos.

Hay dos cartas que refuerzan estas confusiones. Arnoldo Canclini estudia la historia de las islas antes de la usurpación de 1833:

Una prueba curiosa de que, en la mente de los gobernantes argentinos, las Malvinas seguían siendo parte de su territorio es la carta que Antonio Berutti, ministro de Guerra interino, mandó al general José de San Martín, que estaba en Mendoza, el 31 de julio de 1816. Le indicaba que, cuando tuviera presos, los mandara para que fueran confinados en la Patagonia y las Malvinas, 'para hacerlos útiles a la patria'. La redacción de la nota ha hecho suponer a algunos que efectivamente allá había quedado un presidio, aunque no se hayan encontrado pruebas [...] Una nota que se encuentra en los archivos británicos dice que subsistió un presidio hasta 1813, pero no se conocen referencias locales al respecto" (2008:86).

Al mismo tiempo, hay otra carta, esta vez de San Martín, del 14 de agosto de 1816, donde reaparece la idea. Ahí solicita que se ponga a disposición todas las tropas que haya disponibles, incluidos los prisioneros de Malvinas (utiliza allí el término presidio).

¹⁷ Esta información surgió de un intercambio informal, por eso no presenta fecha ni datos de edición.

La mención de Malvinas en la obra contribuye a la idea de que cada quien debe ubicarse o moverse en los espacios “que le corresponden” de acuerdo a su posición social, pero también agrega un dato importante: en la idiosincrasia del porteño las instituciones locales estaban bien delimitadas, se sabía por lo menos dónde funcionaba cada una de ellas, cuáles eran los usos y costumbres, aunque más no fuera en los dichos y frases hechas de los ciudadanos. El presidio en Malvinas estaba, evidentemente, al mismo nivel que el descuartizamiento; el imaginario respecto de las islas incluía sin dudas una connotación de muerte.

4.5.5.5. *Espacios de representación*

Esta situación se traduce en los espacios de representación de modo que estos son irreconciliables: aquel donde mora la nobleza no puede ser invadido por la burguesía y aquel donde la burguesía puede moverse no es digno de ser ocupado por la nobleza. La obra sucede siempre adentro de la casa de la familia de Anselmo respetando la unidad de lugar, por lo que los espacios en pugna son espacios íntimos, espacios que se vuelven interiores¹⁸ porque sus ocupantes creen merecerlos o poseerlos: Isabel desea exclusividad en el uso de la sala y se maneja también en la intimidad de sus habitaciones, considerando invasiva la presencia de Encarnación allí. La razón de esto es aquella razón puramente social vinculada a la nobleza de sangre.

Se produce entonces un cierto “efecto rebote” en el que la desafectivización respecto de la nación o la patria deriva en un deseo territorial de los espacios interiores, un deseo movido no tanto por el afecto sino por el rechazo de la diferencia, de lo otro. Además, esa lucha por los espacios dentro de la casa los convierte en territorios donde se ejerce poder sobre todo lo que está allí. Esto se ve acentuado también por la puesta en juego de los cuerpos: en la pelea entre la nuera y la suegra, ambas llegan al límite de querer violentarse físicamente y Encarnación le pega una bofetada a Margarita, la sirvienta. El cuerpo se hace presente para defender el territorio. El cuerpo de las actrices defiende el territorio representado.

Ahora bien, aunque no sea el tema fundamental de esta tesis, no puedo dejar de mencionar que esta lucha de poder entre Isabel y Encarnación está políticamente regulada

¹⁸ Con el objetivo de diferenciarlo del espacio social, voy a extender la definición de “espacio interior” de Pavis desde la tentativa de representación de un fantasma, una visión o un sueño hasta los significados simbólicos que un personaje puede darle a los espacios que habita.

por varones. Ninguna de ellas en realidad está en plena potestad de ejercer absoluto poder en el territorio que pisa porque requieren del aval, de la aprobación o del apoyo de los varones que las rodean. Esto se sostiene en el argumento de Goldoni en el prólogo a su obra, en el que explica que el final infeliz tiene su causa en que las mujeres se aferran al odio y que las relaciones entre suegras y nueras difícilmente se puedan alguna vez conciliar. En definitiva, el cuerpo femenino se pone en juego para defender un territorio, pero no a través del vínculo afectivo con el espacio o con los demás sino a través del odio y la violencia.

4.5.5.6. *Textualización del espacio*

Es curiosa la forma en la que se resuelve la comedia: como las mujeres dominadas por el odio (de clase) no pueden resolver su enemistad ni siquiera a través del proceso de mediación que ofrecen los varones, Don Pantaleón termina de mostrarse como el héroe del conflicto a la hora de proponer una resolución escrita. Este contrato es la escritura de la división territorial. En un espacio general en el que no hay apropiación sino más bien rechazo de lo que no es propio, la solución aparece por medio de la escritura y es aceptada (en lugar de ser la respuesta a un rechazo) por ambas mujeres. La letra acá, tal como en la literatura argentina decimonónica, es performativa. El territorio se construye a partir de la letra. “Pantaleón:- La suegra y nuera deberán elegir cada una las habitaciones altas o bajas de la casa para vivir separadamente. Isabel:- Yo quiero las habitaciones altas. Encarnación:- Yo quiero las bajas, para no subir escalas” (Morante, 1817:f35v).

4.5.5.7. *Lo europeo, lo español y lo americano*

En *La familia del anticuario*, los espacios se transforman en territorios sin pasar por procesos de lugarización. El rechazo de la otredad es el único móvil, la única causa, el único vehículo de la identificación con el territorio, no hay aquí movimientos de afectivización.

En cuanto a la representación de los espacios, debo remarcar que se establece una diferencia entre lo español y lo sudamericano y también se vislumbra un imaginario respecto de algunos sitios cotidianos los personajes, a los actores y a los espectadores, que acercan la escena al contexto: España, Buenos Aires, Montevideo y las Islas Malvinas.

Finalmente, la resolución trae la performatividad de la letra como elemento fundamental para regular la espacialidad. La institución letrada, los usos y costumbres del mismo modo que la traducción, la escritura y el cuidado del manuscrito de esta obra en particular señalan la inscripción de nuestra dramaturgia en la línea de Goldoni, renovador del teatro italiano.

4.6. *La tragedia neoclásica*

Como ya expliqué más arriba, la tragedia resultó una herramienta perfecta para la regulación neoclásico en lo que a la literatura y el teatro respecta. Los temas que tuvieron mayor difusión dentro del molde de este género constreñido a las tres unidades y el decoro fueron aquellos relacionados con la antigüedad clásica, los que aluden a la biblia y aquellos referidos a las historias nacionales. El que me ocupa en el caso de la tragedia que analizo a continuación reúne los dos últimos: es parte de la historia de la religión católica y a su vez de la historia de Francia.

4.6.1. *Los caballeros templarios*

4.6.1.1. *La Historia*

La Orden de los Pobres Caballeros de Cristo del Templo de Salomón fue fundada en 1118 o 1119 por Hugo de Payens después de la primera cruzada convocada por Urbano II al grito de “Deus vult!”. Una vez recuperada Tierra Santa de manos de los musulmanes, un grupo de nueve caballeros armados decidió custodiar el tránsito de los peregrinos cristianos hacia Jerusalén. A estas filas se fueron uniendo cada vez más voluntarios. Si bien tenían voto de pobreza, las donaciones fueron cada vez más copiosas y se transformaron en una de las órdenes más ricas y poderosas. Con sedes en varios puntos de Europa, crearon el primer sistema “bancario”: los peregrinos les dejaban sus bienes en custodia antes de partir hacia Jerusalén para evitar ser atacados en el camino y ellos se los devolvían (no sin cobrar un interés previamente) en el lugar de destino.

Es probable que Felipe IV de Francia (Felipe, el hermoso) se haya endeudado severamente con la orden, por lo que basado en rumores brujería, sodomía y herejía, convenció al papa Clemente V de que los juzgara, incautó todos los bienes de los templarios y los sometió a severas torturas para que confesaran sus pecados. El último

Gran Maestro de la orden, Jacques de Molay, fue quemado en la hoguera frente a Notre Dame en 1314. Se dice que antes de morir, De Molay maldijo a quienes lo condenaron y esto desencadenó una sucesión de siete generaciones de “reyes malditos”.

4.6.1.2. *El texto dramático original*

François-Just-Marie Raynouard nació en Brignoles en 1761 y murió en Passy en 1836, fue dramaturgo y lingüista. Según la noticia que el académico de la Académie des Inscriptions et Belles Lettres Charles-Athanase Walckenaer dejó escrita en las Mémoires de l’Institut National de France (1855), Raynouard fue alguien que no cometía dos veces el mismo error. Estudió leyes y se unió al partido de los Girondinos, pero tras la caída de su partido, fue apresado. En el año en que estuvo en prisión escribió su primera obra teatral, *Caton d’Utique*. Fue liberado en 1794 tras la caída de Robespierre. Se dedicó a las leyes hasta su regreso a París en 1803 y en 1805 su obra *Les templiers* se convirtió en un éxito teatral.

Walckenaer cuenta que el joven Raynouard estuvo a punto de casarse, pero escuchó que su prometida pedía de muy mala manera una crema y decidió abandonar el compromiso. No volvió a comprometerse para no cometer el mismo error dos veces, su franqueza iba de la mano de su extrema independencia. Del mismo modo decidió actuar cuando Napoleón rechazó su obra *Les États de Blois*. Tras el éxito de *Les Templiers*, Napoleón sintió curiosidad por conocer al autor y pidió que se representara su segunda obra (en realidad había sido escrita por Raynouard antes de *Les templiers* en el mismo año de 1805, pero no había sido representada todavía). En medio de la representación, el emperador se disgustó y pidió que el espectáculo concluyera. Frente a este fracaso, Raynouard no volvió a escribir teatro. “Le poëte se tut et l’erudit parut” [“El poeta calló y el erudito apareció”], dice Walckenaer (1855:140).

En cambio, se dedicó de lleno a los estudios lingüísticos y desarrolló grandes teorías sobre las lenguas romances: consideraba fundamentalmente que éstas no derivaban directamente del latín sino que existió un idioma intermedio denominado “romance”, que luego devino en las lenguas que hoy conocemos. Raynouard puso en orden sus bienes en vida y legó todo a su sobrino para vivir austeramente en la Provence hasta el final de sus días.

Les templiers se estrenó en París en 1805 y fue corregida y preparada para la edición del mismo año por el propio autor. Se conocen seis ediciones de la obra anteriores al estreno de la traducción de Morante en Buenos Aires en 1819:

- 1) *Les Templiers: tragédie*, représentée pour la première fois sur le Théâtre Français par les Comédiens ordinaires de l'Empereur, le 24 floréal an XIII (14 mai 1805). À Paris, chez Giguet et Michaud, Imprimants-Libraires, Rue des Bons-Enfants n°6. An XIII. 1805.
- 2) *Les Templiers: tragédie*, Paris, Giguet et Michaud, Imprimants-Libraires, Rue des Bons-Enfants n°34. An XIV, 1806.
- 3) *Les templiers: tragédie en cinq actes*, représentée pour la 1^ofois sur le Théâtre Français le 14 mai 1805; Erscheinungsort nicht ermittelbar, 1810.
- 4) *Les templiers: tragédie en cinq actes*; Paris, Brunswick Pluchart Giguet, 1813.
- 5) *Les templiers: tragédie*; Paris, J.N. Barba, 1815.
- 6) *Les templiers: tragédie: suivie de l'extrait de la tragédie espagnole des Templiers par Perez de Montalban*; Paris, Egron, 1815.

Se editaron, además, dos versiones en español:

- 1) *Los Templarios: tragedia en cinco actos*, traducida al castellano, Madrid, Empr. de la viuda e hijo de Aznar, 1813.
 - a. *Tragedia en cinco actos: Los templarios*, traducida por José Rangel, Madrid, 1817.

La obra de Raynouard narra la caída de los caballeros templarios durante el reinado de Felipe IV de Francia y Juana de Navarra. La edición que sigo es la primera, fechada en París en 1805. El ejemplar está precedido de un decreto firmado por los editores que anuncia que será multado quien ose distribuir copias falsas de este texto, lo que muestra que en Europa no solamente se había instalado ya el concepto de autoría sino también el de la propiedad de la edición. Por otro lado, el texto cuenta con notas al pie del autor que desarrollan los hechos históricos mencionados en los parlamentos.

La pieza se desarrolla en el gran salón del palacio del Templo, sede de la orden, en Tierra Santa. El Canciller le comenta al Ministro que el rey está enojado con los templarios a causa de los rumores sobre su comportamiento hereje, considera que dieron vuelta las leyes de la caballería. El papa Clemente V expidió 127 cargos contra ellos, pero Felipe IV está dispuesto a perdonarlos si se muestran sumisos. El Ministro no cree que esa opción sea posible. Cuando le comunican al Gran Maestre de la orden que ya no

tendrá más su título y que sus hombres pasarán a ser simples caballeros, el líder sostiene que ellos han jurado ser fieles a Dios y no así a la corona. Quiere ir en busca del monarca, pero no se lo permiten, le indican que debe esperarlo en el templo.

Los templarios representan en ese momento una amenaza para la autoridad del rey. Por ese motivo, el rey quiere imponerse. Llega al templo y decide instalarse y dejar allí sus tesoros el mismo día en que los templarios también se establecen allí. Marigni, el hijo del Ministro, le cuenta a Felipe su experiencia combatiendo frente a los templarios: destaca su virtud y su coraje. Pero el rey no es clemente con ellos: quiere que se los acuse y que además el pueblo crea en esas acusaciones. Solo los absolverá si se declaran culpables.

En confesión con la reina, Marigni le cuenta que se había encontrado con los templarios después de un desengaño amoroso: fue a pedir la mano de Adélaïde, pero, cuando llegó, el padre la había destinado en matrimonio a otro hombre. Devastado por la noticia, salió a los caminos y guió a los templarios, que lo aceptaron en sus filas. Peleó con ellos frente a los musulmanes en la batalla en que el sultán Saladino logró vencerlos. La reina le pide que para ayudarla a protegerlos simule estar del lado del rey.

El Ministro pone a su hijo a cargo de la venganza contra los templarios porque cree que aunque los destituyan volverán a armarse. Marigni sufre entonces por tener que mentir. Se suma a la defensa de los caballeros el Condestable, que declara abiertamente su admiración al Gran Maestre y a los suyos, con quienes ha luchado. Finalmente, el rey decide apelar al Gran Inquisidor para la resolución del juicio.

El acto tercero pone en primer plano a los templarios: el Gran Maestre convoca a sus hombres a enfrentar con valor las circunstancias que les tocan y a mantenerse fieles a Dios, aunque el rey decida romper con la fe. Los caballeros le declaran fidelidad a su líder, sabiendo que se acerca el momento de morir. Marigni se solidariza con ellos y les anuncia que debe llevarlos a prisión. No se rebelan, mas lo siguen porque no piensan deshonorarse escapando. El Gran Maestre se ofrece a morir en nombre de todos, pero no lo aceptan: todos lo seguirán, incluido Marigni.

El Ministro aborda a su hijo y, cuando este le confiesa que él también es templario, le pide por favor que se vaya lejos de Francia. Pero el joven aprendió el honor de la batalla y no abandonará antes de concluirla. El canciller le anuncia al Ministro que la reina también protegerá a los templarios, mientras Marigni sufre por su destino trágico entre el deber al rey y a su familia y el deber de los templarios.

El cuarto acto comienza con una conversación entre la reina y el Condestable acerca de la fiereza del Gran Inquisidor. Como consecuencia de ese intercambio, ella le pide a su marido que designe en su lugar a un tribunal para juzgar a los templarios. El rey no acepta, pero manda a llamar al Gran Maestre y escucha sus argumentos, planeando sorprenderlo con la presencia de Laigneville, un compañero templario que ha decidido confesar los pecados de los que se les acusa. El Gran Maestre no quiere enfrentarse a la imagen de esa traición, que genera desilusión entre los caballeros. En medio de la preocupación del monarca por el poder de los templarios, el Canciller le revela que Marigni es uno de ellos, pero aclara que el padre no lo sabía. Frente a esto, Felipe le pide al Ministro que guíe a su hijo para que se arrepienta; así recuperará la confianza regia y lo salvará del patíbulo.

El Condestable intenta en el acto V convencer a los templarios de que confiesen y sigan viviendo sus vidas, aunque él los apoyará en lo que decidan. El Gran Maestre no desea vivir bajo el nombre de culpable, más honroso es morir inocente. El Condestable hace un último intento yendo a ver a la reina, que convence al rey de darles más tiempo para pensar antes de cumplir con la sentencia. Pero esto queda sin efecto porque inmediatamente después del intercambio entre los reyes, el Condestable anuncia que los templarios ya han sido quemados en la hoguera. Narra con detalle el suceso, en el que Jacques de Molay antes de morir habla de un tribunal celestial frente al que citará el nombre del sumo pontífice y el de Felipe IV: al primero lo esperará en cuarenta días y al segundo en un año.

4.6.1.3. *La versión de Morante*

El manuscrito de esta traducción se encuentra ubicado en el Archivo General de la Nación Argentina en el mismo legajo que *Amor es un gran maestro*. Se trata de un cuadernillo que se conserva bastante descosido, cuyos folios finales perdieron el papel de los bordes y están sueltos. Se observan, además, orificios que indican la presencia de polillas en el archivo. Consta de 61 folios escritos a doble cara en tinta negra y se observan dos momentos en que la caligrafía cambia por completo.

un director, sea un simple lector. Hay aquí una importancia de lo documental y, por ende, de la escritura.

Morante mantiene la ubicación de los hechos en el Palacio del Temple, pero le agrega además la fecha de octubre de 1301. Es necesaria la ubicación temporal para un público de actores o de teatristas que no tienen con los hechos históricos europeos la misma familiaridad que sí pudieron tener los franceses. El argumento de la obra sigue literalmente al de Raynouard y esta representación inscribe el teatro de Morante en la misma filiación que sus contemporáneos franceses y al teatro porteño en general en la actualidad del teatro occidental de esa época. A esta idea contribuye el hecho de que Morante traduzca él mismo las obras francesas cuando están a disposición las ediciones españolas (e incluso ya se había publicado para 1819 esta pieza en alemán). Esto inscribe su accionar cultural en la línea francesa, pasando por encima la mediación española.

Dije ya que Morante es un exponente del neoclasicismo en América del Sur y creo que él fue consciente de esto, por eso eligió con cuidado las obras a representar y a traducir. *Los caballeros templarios* no solo contempla el tema bíblico y heroico sino que además respecta las tres unidades aristotélicas: todo sucede en un solo día, aquel en que el Rey llega al templo de Salomón con sus tesoros; en un solo lugar, dentro del templo; y la acción es una, la condena de los templarios.

No es casual que esta tragedia no esté (por lo menos en lo que llevo hasta ahora de la pesquisa) acompañada de otras similares y sea una sola frente a las numerosas comedias que Morante tradujo: la razón me resulta evidente y es sin duda la cercanía de los temas con aquellos de la vida cotidiana porteña y el tratamiento del humor, frente a la solemnidad de la estructura, los parlamentos y los temas trágicos europeos, que no convocarían demasiado al público.

4.6.1.4. *Sustratos y territorialidad*

La cultura ilustrada francesa fue creando nodos como un radicante en el resto de los lugares del mundo a los que llegó. Llegó a España e hizo brotar su raíz allí y llegó a América también para dar vida a otra similar. Sin embargo, los sustratos con los que se encontró no son idénticos: para España la historia de los templarios puede haber sido familiar e incluso parte de su propia cultura también. Sin embargo, para la cultura americana, la fábula de esta obra puede parecerse más a una leyenda que a un evento histórico, dada su distancia temporal y espacial. Los valores de los templarios funcionan

sobre una base abstracta que es más asimilable al honor y a la gloria propuestos por la ideología independentista que a una disputa con la monarquía que, además, para entonces aquí ya no existía.

La voluntad de relación con el mundo ilustrado va probablemente acompañada de la voluntad de dejar asentada una traducción particular en el archivo teatral porteño. Mencioné las marcas de escritura que Morante deja y que no están dirigidas a la escena, sino al propio escrito. Es dejar asentado un legado cultural: el acontecimiento consiste en ponerse a traducir el texto más que en subirlo a escena, quizás. La puesta en escena multiplica el universo de representación de ese texto, que fue trasladado a Buenos Aires en forma de texto. Hay un cuerpo de escritura que viaja y se asienta en otro cuerpo de escritura para formar, en su conjunto, el cuerpo de la patria con sus sustratos y sustituciones.

Capítulo 5: Conclusiones

Tal como planteé en el marco teórico de esta tesis y como se ve desarrollado en los análisis micropoéticos posteriores, el teatro de Luis Ambrosio Morante como dramaturgo, traductor, puestista y actor fue un partícipe fundamental en la construcción de las territorialidades rioplatenses de la primera mitad del siglo XIX.

En primer lugar, de acuerdo con la definición de espacio que trabajo, debo decir que los habitantes de Buenos Aires y Montevideo se habían apropiado del suelo que pisaban en tanto comunidad. La conquista había sucedido siglos atrás y ya se encontraba la sociedad en un estado de amalgama suficiente como para reclamar su soberanía. Esto fue inspirado en la Revolución Francesa y sus ideales de igualdad, libertad y fraternidad y en la crisis de la monarquía española. Sin embargo, hubo en esta lucha un componente genuino, aquel que me interesa y que tomo como corpus, que es el teatro como bandera.

Con inspiración en las pautas de un neoclasicismo en auge en toda Francia y que iba de la mano de los preceptos revolucionarios, Luis Ambrosio Morante tomó las herramientas que mejor sabía manejar y creó un teatro al servicio de la libertad y la independencia. Si bien Buenos Aires llevaba ya muchos años de teatro institucionalizado (desde la creación de la Ranchería), no había existido todavía alguien que representara este arte como sí lo hizo Morante. Creo fervientemente que su existencia dio paso a la tradición literaria y dramática posterior del siglo XIX porque sentó el precedente de que el teatro local podía cumplir una función importante para la sociedad.

Cuando comencé a estudiar la obra de Morante, pensé que las obras más interesantes o más significativas para observar el desarrollo del teatro porteño serían aquellas de su autoría. Sin embargo, me parece que Foppa no se equivoca cuando en su *Diccionario teatral del Río de la Plata* lo define como traductor. Los cambios que introduce en algunas de sus traducciones son marcas determinantes para entender qué significaba hacer teatro en el Río de la Plata por ese entonces. Morante supo elegir qué mantener y qué modificar en cada caso no solo para que la acción dramática fuera eficaz sino para mantenerse dentro de la estética que buscaba explorar.

En este sentido, estoy en condiciones de afirmar que Luis Ambrosio Morante fue el representante del neoclasicismo teatral en Buenos Aires. Supo traducir y poner en escena obras emblemáticas pertenecientes a este movimiento estético y encontrar en el sustrato local aquellos temas que podían llenar las estructuras importadas. Supo sostener esas estructuras tanto en las tragedias como en las comedias sin dejar de lado las intrigas

y la tensión dramática. Exploró y explotó la archipoética neoclásica hasta el máximo de sus posibilidades, inclusive en el uso de la alegoría.

En este sentido, me resulta importante explicar que, si bien no es la división que utilicé para el orden de los capítulos de esta tesis, podría realizarse una clasificación de las obras originales y traducidas o adaptadas de Morante que incluya dos grupos: aquellas que respondan a la archipoética neoclásica y aquellas que, sin dejarla del todo, incluyen los primeros esbozos de aquel Romanticismo que estallará en la segunda mitad del siglo. De este modo, es posible enmarcar en el primer grupo a *Tupac Amaru*, *El Hijo del Sud*, *Hamlet*, *El refugio de amor en Chile*, *Amor es un gran maestro*, *El Nuevo Tartufo*, *El Celoso*, *El ciego con vista*, *La familia del anticuario* y *Los caballeros templarios*. En el segundo grupo quedarían *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, *Tediato y Lorenzo* y *La ánima en pena*.

En esta clasificación quedarían afuera *Idamia o la reunión inesperada* y *Al que le venga el sayo que se lo ponga*. En el primer caso, es significativa la traducción por los cambios que realiza el dramaturgo respecto del original y por el tratamiento del tema de la conquista; se trata, quizá, de la obra disparadora del interés de Morante sobre cuestiones territoriales. En el segundo caso, creo que se trata del comienzo del sainete local; es una novedad en el género y una novedad en la forma de incluir las cuestiones políticas locales desde el punto de vista del ciudadano común. Porque el territorio no lo definen solamente los dirigentes, sino que es de todo aquel que lo habita y lo modifica en cada uno de sus movimientos.

En segundo lugar, como segunda afirmación concluyente, debo sostener que Morante fue el pionero del teatro popular urbano tanto en lo que respecta a la traducción y puesta en escena de las comedias neoclásicas que en esta tesis estudio, como en la escritura de puño y letra de *La ánima en pena* y *Al que le venga el sayo que se lo ponga*. Sin dudas son ambas obras el antecedente más significativo del sainete que se desarrollará a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX.

Este conjunto de textos dramáticos con sus paratextos y con lo que la vida de Luis Ambrosio Morante implicó construye un universo simbólico que forma parte de aquel de la patria en general. Como explica Dubatti en *Territorialidad y teatro* (2020), es necesario preguntarse acerca de la relación entre la conformación de las naciones y su producción teatral. ¿Las fronteras políticas delimitarían las poéticas teatrales? Claro que no. Por eso, creo que si bien existe una problematización de la supraterritorialidad en el análisis

comparado de mi corpus, esta alude a la distancia intercontinental y a las relaciones de dominación y poder, pero no así a las fronteras ortodoxamente llamadas nacionales.

En este sentido, el concepto que tomo para referirme a la conformación de un territorio es el de patria, cuyos significados cobraron una gran importancia durante todo el siglo XIX. La utopía de la patria libre y soberana es la utopía de un teatro propio también. Porque, en cierta medida, es una empresa imposible: la cultura occidental había sufrido tantos cruces para el siglo XIX que hubiera sido ingenuo pensar en cierta “pureza”. Entonces propongo pensar la conformación de esta patria deseada a través de un territorio deseante: los movimientos de apropiación, de afectivización y de simbolización del espacio y el suelo que se pisa apuntan a crear una identificación y una subjetividad particular que pueda compartirse en comunidad, más allá de cuáles sean las fronteras políticas.

Morante traduce obras del francés y del italiano y además adapta textos españoles. En todos los casos demuestra que conoce no solamente dichos textos sino también quiénes eran sus autores y qué concepciones de arte tenían. Su concepción de teatro es explícitamente neoclásica en muchos casos y me atrevo a decir que no tan conscientemente romántica en otros, aunque sí voluntariamente actualizada a su tiempo. Con estos ingredientes construye el cuerpo de la patria a través de una escritura performativa y del trazado de viajes que lo llevan a unir las ciudades sudamericanas.

La performatividad de la escritura llega a su punto álgido en la evidencia de que el Coliseo de Buenos Aires tenía un archivo, un acervo organizado de piezas representadas y a representar, tal como lo indican los números en las portadas de los manuscritos y las dos notas acerca de la existencia de otros manuscritos en dos de ellas. Esto me lleva a pensar que, si bien el cuerpo del actor es el anclaje territorial experiencial y más potente para todos aquellos que participaron de los convivios en cada oportunidad, hay un valor histórico en el cuerpo de esta escritura que hoy logro traer a la luz por primera vez.

El cuerpo del teatro porteño, el cuerpo de su historia, se resignifican cuando se intuye que no hubo algunas representaciones aisladas sino que el teatro de la ciudad se nutría de una obra tras otra, todo el tiempo, con contenidos diversos, pero cuidados por quien sabía, ante todo, cómo se hacía teatro. Morante hizo del teatro su lugar, con todo lo que ese concepto implica y fue consciente de que ese lugar también podía ser un territorio. Ese territorio es por definición móvil, como móviles somos los seres humanos, como cambiantes y evolutivos somos. Morante creó territorio porteño, lo extendió al resto de

Sudamérica y lo construyó sobre la base de una identidad cultural común pero prestigiosa y actualizada. Tomó lo mejor que conocía en su momento para contribuir a la creación de un país: las herramientas para la libertad.

Esta libertad de expresión, libertad política después de la independencia y extrema libertad quizá en los años siguientes, fue el puntapié para la existencia del Romanticismo que vendría después. Los esbozos que aparecen en sus obras muestran que aunque en su rol neoclásico no podía expresar sus pasiones personales, sí lo pudieron hacer algunos de sus personajes, mientras él depositaba todo su ser deseante en una causa mayor: la de la patria.

En cuanto a la organización de esta tesis, debo explicar que durante el transcurso de la investigación sucedieron algunos cambios de rumbo significativos que no me permitieron concluir con una disposición de corpus y capítulos tal como me hubiese gustado. Primero, mi intención original fue relevar la existencia de todos los manuscritos de Morante existentes en los archivos y a partir de allí seleccionar un corpus de obras que respondieran a criterios similares para poder realizar un estudio detallado y en profundidad de cada una. Esto no fue posible por la imposibilidad de acceder a dichos archivos (no solo a causa de la pandemia, sino de las restricciones que antes imponía el Archivo General de la Nación para el ingreso a su edificio) y porque ese análisis minucioso debe ser realizado a la vista del manuscrito.

Segundo, frente a la diversidad de obras que pude relevar, me encontré con criterios que, si bien no agrupan a todas ellas bajo líneas estéticas o ideológicas comunes a todas, sí son significativas para la historia de nuestro teatro. Creí entonces honesto y necesario incluirlas en este estudio, que pretende dar a conocer un acervo valiosísimo para nuestra cultura.

Tercero, considero que cada una de las obras de Morante, a excepción de las comedia agrupadas en el apartado quinto del capítulo quinto (porque son traducciones totalmente literales del francés y el italiano), merece una edición crítica con un estudio preliminar profundo para ser editada y difundida. Para esto, también es necesario el trabajo con el manuscrito a la vista.

Por todos estos motivos y como anuncié en otros capítulos, el estudio de la obra de este dramaturgo emblemático del siglo XIX porteño no termina aquí. Es mi intención continuar en una siguiente instancia con el relevamiento de los textos dramáticos que no han salido nunca a la luz y que se encuentran en el Tesoro de la Biblioteca Nacional y en

el Archivo General de la Nación Argentina. En el primer caso, me queda por revisar *El hipócrita* y *El triunfo de la naturaleza*, que estaban anunciados en el plan preliminar de esta tesis, pero a los que no pude acceder a causa de la pandemia. La última de estas dos se trata de una versión impresa en la Imprenta de los niños expósitos “para el Teatro de Buenos-Ayres” en la que no figura el nombre del traductor, por lo que alguna pluma anotó “por L.A.M. o Ambrosio Mitre” en la portada y en el reverso de la misma hay una nota en grafito que dice “Esta traducción se atribuye por persona que puede saberlo a Don Ambrosio Mitre”. Solamente el estudio minucioso de la obra en una instancia posterior a esta tesis podrá brindar algunos otros datos. En cuanto a *El hipócrita político*, no he podido acceder a su revisión dado que el manuscrito se encontraba exhibido en una muestra, pero confío en la posibilidad de verlo a futuro.

En el segundo caso, hasta ahora cuento con la noticia de que quedan en el archivo *Los zapatos de seda* y *El galán de aventuras*, pero no tengo dudas de que hay varios manuscritos más que, como no están catalogados, no se puede saber con anterioridad a su búsqueda cuáles son.

Para terminar, me es necesario decir que el trabajo en esta tesis fue para mí un viaje en el tiempo. Me encontré en ese teatro iluminado por la luz de las velas contagiándome del fervor revolucionario y saliendo a la calle para acompañar una causa que defendía lo propio. Me encontré también creando poesía, entendiendo que algunas palabras italianas o francesas no tenían aquí el mismo sentido, pero que igual podíamos crear otras más nuestras y mejores. Me di cuenta de que pude recuperar del fondo de un conjunto de cajas la historia de nuestro teatro, un teatro que tengo la ilusión de poder editar y quizá llevar a la escena actual, porque es meritorio de eso y es tan actual como para eso. Me siento profundamente agradecida de haber tenido la oportunidad de zambullirme en esto y dejarme transportar por la cursiva de alguien que hizo un monumento del teatro que hoy tenemos.

Bibliografía

Fuentes

Morante, Luis Ambrosio; *Idamia o la reunión inesperada* (1808), traducción/adaptación de *Il Selvaggio* o *Gli inglesi in America* de Francesco Cerlone (Nápoles, 1765), manuscrito existente en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

El hijo del Sud: acto alegórico en música (1816), manuscrito existente en el Archivo General de la Nación.

La familia del anticuario (1817), de autoría de Goldoni y traducida y adaptada por Morante, manuscrito ubicado en el Archivo General de la Nación.

La ánima en pena (1819), manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

Los caballeros templarios (1819), escrita por Raynouard y traducida y adornada por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

El Zeloso (1819), escrita por Rochon de Chabannes y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

El ciego con vista (1820), manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano (1821), manuscrito existente en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

El refugio de amor en Chile (1821), loa introductoria a la representación del *Hamlet*, manuscrito ubicado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Hamlet, Príncipe de Dinamarca (1821), traducción y adaptación de la versión de Ducis, manuscrito ubicado en el Archivo General de la Nación.

Tupac Amaru (1821), manuscrito existente en el Archivo General de la Nación.

Amor es un gran maestro o La Fingida Loca (1821), compuesta por Néricault-Destouches y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

El nuevo Tartufo y la madre culpable (1820?), compuesta por Caron-Beaumarchais y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

Tediato y Lorenzo (1824), adaptación del original *Noches Lúgubres*, de José Cadalso, manuscrito ubicado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Al que le venga el sayo que se lo ponga (1827), manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación.

Referencias bibliográficas

Abraham, Carlos; *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, Buenos Aires, Ciccus, 2015.

Adorno, Rolena, “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, No. 28, Historia, Sujeto Social y Discurso Poético en la Colonia, 1988, pp. 55-68.

Aguirre, Susana, “Alteridades indígenas en la frontera pampeano-nordpatagónica en el período colonial y republicano”, en O. Pereyra, C. Sancholouz, E. Reitano y S. Aguirre (Comps.), *Conflictos y resistencias: la construcción de la imagen del "otro": selección de documentos fundamentales para la comprensión de la expansión atlántica*, Buenos Aires- City Bell, TeseoPress, 2021, p. 163-185.

Alemaný Bay, Carmen, “La narrativa sobre el indígena en América Latina. Fases, entrecruzamientos, derivaciones”, en *Acta Literaria* N° 47, II Sem. (85-99), 2013.

Amores de Pagella, Ángela; *Iniciadores del teatro argentino*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1972.

Amores de Pagella, Ángela; “El tema de la Independencia en nuestras primeras manifestaciones teatrales”, en *Revista Universidad*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, n°67, enero-junio de 1996, pp. 9-42.

Anderson, Benedict; *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Arlotti, Raúl, “Patria, patriotismo y nacionalismo”, Instituto de Filosofía Política e Historia de las Ideas Políticas, Separata, sin dato de fecha.

Arrom, José Juan; *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*; La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.

Austin, John, L., *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

AAVV, *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, Tomo II, N°4 Extraordinario, Buenos Aires, 1961.

Ayestarán, Lauro, *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, ed. La música en el Uruguay*, Volumen 1, 1953.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Losada, 2000.

Bandieri, Luis María; “Patria, nación y estado ‘et de quibusdam aliis’”, *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, Vol 37, N°106, p.13-53, Medellín, Colombia, enero-junio 2007.

Barbero Franco, Ana María; *La gestión del patrimonio histórico como instrumento para un desarrollo sostenible. Un caso práctico: El proyecto de desarrollo local de los ambientes de ar´*. España: Ed. Universidad de Salamanca, 2011.

Barcia, Pedro Luis; “Fundación del teatro gauchesco: *El amor de la estanciera*”, en *Anales de literatura hispanoamericana* N°28, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

Bastin, Georges, “Por una historia de la traducción en Hispanoamérica”. En: *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, Vol. 8, N°14, 2003, pp. 193-217.

Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers; *Resonancias románticas*; Buenos Aires, Eudeba, 2005.

Bautista Cruz, Susana, “De la literatura indigenista a la literatura indígena. Una revisión”,

en Ordóñez Cifuentes, José, *XVII Jornadas Lascasianas Internacionales, Contacto y Cooperación a través de las fronteras. Convenio 169 de la OIT, pueblos originarios y afroamericanos*, UNAM, 2019.

Beltrán, Oscar Rafael, *Los orígenes del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Luján, 1934.

Berenguer Carisomo, Arturo; *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.

Berenguer Carisomo, Arturo; *Cuando Buenos Aires era colonia*, Buenos Aires, Aguilar, 1960.

Bischoff, Efraín; *Tres siglos de teatro en Córdoba (1600-1900)*; Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades; Instituto de Estudios Americanistas, Serie Histórica, N°XXXI, Dirección General de Publicidad, 1961.

Blanca, Rosa María, “La escritura como acontecimiento de sí”, en *Dossiê: Arte e Educação: Abordagens e Perspectivas*, v. 11, n. 29, 2016.

Bosch, Mariano; *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Talleres gráficos argentinos L.J. Rosso, 1929.

Bosch, Mariano; *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1910.

Bosch, Mariano, *Teatro antiguo de Buenos Aires, piezas del siglo XVIII: su influencia en la educación popular*, Buenos Aires, El Comercio, 1904.

Bourriaud, Nicolas, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Bravo García, A., “Aristóteles en la España del siglo XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia”, en *Revista Española de Filosofía medieval*, n°4, 1997, pp. 203-249.

Breyer, Gastón, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968.

Burner, A., “Philippe Néricault-Destouches (1680-1754). Essai de biographie”, en *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1931.

Burucúa, José y Martín Ciordia, *El Renacimiento italiano: una nueva incursión en sus fuentes e ideas*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2004.

Buttimer, A. and D. Seamon (eds.), *The Human Experience of Space and Place*, Croom

- Helm, London, 1976, pp. 148-165.
- Cadalso, José; *Noches lúgubres*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Canclini, Arnoldo, *Malvinas 1833: antes y después de la agresión inglesa: un estudio documental*, Buenos Aires, Claridad, 2008.
- Casadevall, Domingo F., *El teatro nacional. Sinopsis y perspectivas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Castagnino, Raúl Héctor; “Luis Ambrosio Morante. Histrión y agitador”, en *La Gaceta de los Independientes* (Año I- N°I), 1955.
- Castagnino, Raúl Héctor; *Milicia literaria de Mayo*; Buenos Aires, Nova, 1960.
- Castagnino, Raúl Héctor; *Literatura dramática argentina*; Buenos Aires, Pleamar, 1968.
- Castañeda Hernández, María del Carmen, *El cuerpo textualizado, el texto corporizado*, escritores.org, 2015.
- Castro, Paula y Grossman, Margarita, “Teatro americano”, presentación para el VII Encuentro Internacional y III Nacional de Catalogadores “Estándares y procedimientos para la organización”, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, noviembre de 2008.
- Cavazzana, Rosanna, “Tupac-Amaru de Luis Ambrosio Morante”, en *Revista de Estudios de Teatro, tomo 1, n°1*, 1959, pp.13-18.
- Cavazzana, Rosanna, “Dramaturgia en la época de Mayo”, en *Revista de Estudios de Teatro, tomo 1, n°3*, 1961, pp. 30-37.
- Cerlone, Francesco; *Il Selvaggio. Gli Inglesi in America*, Nápoles, Imprenta Napolitana, 1765.
- Chiaramonte, José Carlos; “Autonomía e independencia en el Río de la Plata, 1808-1810”, en *Historia Mexicana*, Vol. 58, No. 1, 1808: una coyuntura germinal (Jul. - Sep., 2008), pp. 325-368.
- Citro, Silvia (Coord.), *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos, 2010.
- Claval, Paul; “Los fundamentos actuales de la geografía cultural”, en *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, N° 34, 1999.
- Coaster, Alfred; “Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish Romantic

- Mouvement”, en *Hispanic Review*, Vol. 6, N° 1 [January, 1938], pp. 10-20.
- Collot, Michel, “En busca de una geografía literaria de los textos”, en García, Mariano, María José Punte y María Lucía Puppo (eds.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2015.
- Cornejo Polar, Antonio; *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, CELACP, 2003.
- Crespo Solana, Ana; “Los registros destino Buenos Aires del comerciante Andrés Martínez de Murguía (1717-1730)”, en *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, separata, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.
- Csordas, Thomas J.; “Modos somáticos de atención”, en Citro, Silvia (Coord.), *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos, 2010.
- De Diego, Jacobo; “Pedro Calderón de la Barca en América”, en *Boletín del Instituto Nacional del Teatro N°2*, 1982, pp.61-74.
- Dégaine, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Mayenne, Nizet, 1992.
- De los Reyes Peña, Mercedes y Concepción Reverte Bernal, *América y el teatro español del siglo de oro: (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998.
- De Marinis, Marco; *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- De Rougemont, Denis, *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 2006.
- Diago, Nel; “Algunas hipótesis en torno a la génesis de *El amor de la estanciera*”, en Pelletieri, Osvaldo (Ed.), *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 189-201.
- Di Meglio, Gabriel; “La participación política popular en la ciudad de Buenos Aires durante el siglo XIX. Algunas claves”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 19 janvier 2010.
- Dubatti, Jorge; *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*; Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge; *Cartografía teatral*; Buenos Aires, Atuel, 2008.

- Dubatti, Jorge; *Concepciones de teatro*; Buenos Aires, Colihue Universidad, 2009.
- Dubatti, Jorge; *Introducción a los estudios teatrales*; Buenos Aires, Atuel, 2012.
- Dubatti, Jorge; *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*; Buenos Aires, Atuel, 2014.
- Dubatti, Jorge; *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*; Barcelona, Gedisa, 2020.
- Ducis, Jean François, *Oeuvres de J. F. Ducis. T. 1* /[précédées d'un avertissement par L. S. Auger, 1824.
- Eichmann Oehrli, Andrés, “Incas y caudillos en dos piezas teatrales o de los hechos al papel”, VI Encuentro internacional sobre Barroco, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2012.
- Fabri, Silvina Mariel; *Procesos socioespaciales y prácticas memoriales. Espacialización, lugarización y territorialización en la recuperación del ex centro clandestino de detención "Mansión Seré"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016 [Tesis doctoral].
- Fanon, Franz, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Fernández, Mauro A., *Historia de la magia y el ilusionismo en la Argentina (desde sus orígenes hasta el siglo XIX inclusive)*, Buenos Aires, edición propia, 1996.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Hamlet : tragedia / de Guillermo Shakespeare; traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio*; edición digital de Juan Antonio Ríos Carratalá, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Fieldhouse, D.K., *Economía e imperio. La expansión de Europa (1830-1914)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Folch, Ramón y Josefa Bru, *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones.*, Barcelona, Barcino, 2017.
- Fólica, Laura, “Reseña de Creación y traducción en la España del siglo XIX de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Peter Lang, 2015.” En: *Quaderns. Revista de Traducció* N°23, 2016, pp. 187-190
- Foppa, Tito Livio; *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1961.
- Fradkin, Raúl; “¿Qué tuvo de revolucionaria la revolución de independencia?”, en *Nuevo*

- Topo, Revista de historia y pensamiento crítico*, N°5, Buenos Aires, 2008.
- Frantz, Pierre; *Le siècle des théâtres: salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999.
- Gallo, Blas Raúl; *Historia del sainete nacional*; Buenos Aires, Leyendo, 1970.
- Ghiano, Juan Carlos; *Teatro Gauchesco Primitivo. El amor de la estanciera. El detall de la acción de Maipú. Las bodas de Chivico y Pancha. Juan Moreira.*, Buenos Aires, Losange, 1957.
- Giovanardi, Stefano; “Cerlone, Francesco”, en AAVV, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 23, 1979.
- Giuffré, Mercedes; “El teatro de la Independencia”, en *Signos Universitarios*, N°53, 2017.
- Goldman, Noemí (ed.), *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Goldman, Noemí y Marcela Ternavasio, “Construir la república: semántica y dilemas de la soberanía popular en Argentina durante el siglo XIX”, en *Rev. Sociol. Polit.* [online]. 2012, vol.20, n.42, pp.11-19.
- Goldoni, Carlo; *La bella selvaggia*, en *Teatro comico italiano moderno delle opere del signore Carlo Goldoni, avvocato veneto. Tomo XXVII.*, Lucca, 1791, pp. 77-133.
- Goldoni, Carlo; *La peruviana* en *Collezione completa delle comedie di Carlo Goldoni. Tomo XXII.*, Prato, 1821, pp. 252-331.
- Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, Esportato da Wikisource il 4 agosto 2021.
- Gómez Urda González, Félix, *Cuerpo y narratividad. Escritura performativa para la auto-representación de la sexualidad en los textos "E agora? lembra-me", de Joaquim pinto, y "Testo yonki", de Paul B. Preciado*, Universidad Complutense de Madrid, 2019. [Tesis doctoral].
- González de Díaz Araujo, María G., *La vida teatral en Buenos Aires. Desde 1713 hasta 1896*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1982.
- Gregori Giralt, E., “Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética”, en *Observar*, N° 6, 2012, pp. 89-113.
- Gramuglio, María Teresa, “El buen salvaje no existe. Para una relectura comparativa de

dos textos románticos”, en *Zama* N°4, 2012, pp.157-162.

Groussac, Paul (ed.); *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, en *La Biblioteca*, Año 2, Tomo VI, 1897, pp.127-151.

Groussac, Paul; “Bibliografía retrospectiva”, en *La Biblioteca*, Año 2, Tomo VI, 1897, pp. 152-161.

Guevara, Eugenia, “Hacia la representación del indio como líder del proceso revolucionario en cuatro obras pertenecientes al período de constitución del teatro nacional (1789 – 1821)”, en *Les Colloques du Bicentenaire des Indépendances d’Amérique latine*. Editado por Culturesfrance y l’Institut des Hautes Études de l’Amérique latine (IHEAL, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle), 2011.

Gutiérrez de Angelis, Marina; “Parentesco, poder y religiosidad en las fiestas públicas del Buenos Aires Virreinal. 1780-1808”, en *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, 2010, n. 5.

Halperín Donghi, Tulio; *Historia contemporánea de América latina*; Buenos Aires, Alianza, 1985.

Hamon, Philippe, “Un discurso coaccionado” en *Apuntes de cátedra de Literatura Argentina II*, UNLZ, 2002.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*, Madrid, Debate, 1998.

Hibbs, Solange, *Présentation du Cours de Traduction et Traductologie 3 pour Master 2, UE ES00903V*, Toulouse: Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016, documento inédito.

Huerta Calvo, Javier; *Historia del Teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.

Ibáñez Rodríguez, Miguel, “Manuel Bretón de los Herreros, traductor de dramas franceses. Catálogo de sus traducciones”. En: *Berceo* N°138, Logroño, 2000, pp. 203-227.

Jolly, Jean- François, “La interdeterminación entre territorio, territorialidad y territorialización de las políticas públicas: hacia una nueva propuesta de esquema para el análisis de las políticas públicas en el territorio”, XVII Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, Cartagena, Colombia, 30

oct. - 2 nov. 2012.

Jung, Carl; *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

Klein, Teodoro; *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia.*; Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1984.

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

Koss, María Natacha (Ed. y Coord.); *José González Castillo. Los invertidos. El retrato del pibe. La mujer de Ulises. Los dientes del perro.*; Buenos Aires, Losada, 2014.

Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la Traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004.

Landini, María Belén; “*Al que le venga el sayo que se lo ponga*, un sainete inédito de Luis Ambrosio Morante”, en *Pygmalion* N°3, Revista de teatro general y teatro comparado de la Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 2171-3820

Landini, María Belén; “*El valiente y la fantasma*, un sainete inédito de 1818: edición e introducción”, en *Palos y Piedras* n°14, la Revista del CCC en línea. ISSN: 1851-3263

López, Vicente Fidel (comp.) y Larran de Vere, A. (glosas), *La semana de mayo de 1810*, Buenos Aires, Losada, 1960.

Landini, María Belén; “*El hijo del Sud* (1816), de Luis Ambrosio Morante: territorialidades de la Revolución de Mayo en clave pseudo-clásica”, en *Panambí: Revista de Investigaciones Artísticas*, N°7, 2018, pp-5-15.

Landini, María Belén; “De la imprenta napolitana a la pluma rioplatense: el problema de la traducción en *Idamia o la reunión inesperada* (1808) de Luis Ambrosio Morante”, en *Boletín de Literatura Comparada*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2018, pp. 41-59.

Larran de Vere, Alberto y Vicente Fidel López, *La semana de Mayo de 1810*, Buenos Aires, Atlántida, 1960.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Lefebvre, Henri; *The production of space*. Oxford, Blackwell, 1991.

Lorandi, Ana María, “Los ‘otros’ y nosotros. La mismidad y la otredad. Experiencias y reflexiones sobre el método de la Antropología histórica”, en *Quinto Sol. Revista de Historia*, Vol. 21 N° 3, SEPTIEMBRE / DICIEMBRE / 2017.

Ludmer, Josefina; *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil, 2000.

Maddaloni, Giovanni, *La lingua dell’opera teatrale di Francesco Cerlone* (Tesi di dottorato), Napoli, Università degli Studi Napoli Federico II, 2013.

Mançano Fernandes B., 2011, “Territorios, teoría y política”, en *Descubriendo la espacialidad social desde América Latina*, Calderón Aragón G. y León Hernández E. (coord.), México, Itaca, p. 21-51

Mançano Fernandes, “Sobre la tipología de los territorios”, disponible en <http://www.fct.unesp.br/nera>

Massip, Francesc; “Los doce pares de Francia en el México de hoy: vasos comunicantes con la teatralidad popular europea”, en Aracil, Beatriz, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (Eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor Libros, 2015, pp.19-53.

Molé, François René, *Mémoires de Molé. Prédéces d’une notice sur cet acteur par M. Étienne*, Paris, Lédoux, 1825.

Moraga López, Geannina, *Geografía cultural e identidad territorial: caso de la comunidad de Cabuya, distrito de Cóbano, Puntarenas*, Heredia, Universidad Nacional “Campus Omar Dengo”, Costa Rica, 2009.

Morante, Luis Ambrosio; *El hijo del Sud*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1924.

Morante, Luis Ambrosio; *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1926.

Moure, José Luis; *El detall de la acción de Maipú (1818). Estudio preliminar, edición crítica y notas*; Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2012.

Moyano, Marisa, “La fundación ideológica de las literaturas nacionales. Literatura y territorialización en el siglo XIX argentino”, *Anuario de Filosofía Argentina y*

- Americana, Universidad Nacional de Cuyo, n°18 . 19, año 2001 .2002.
- Moyano, Marisa; “Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad”, en *État et Nation I (19e siècle)*, N°15, 2008.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.
- Noël, Édouard y Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Charpentier, 1880.
- Olsen de Serrano Redonnet, María Luisa y Antonio Serrano Redonnet, *Letras argentinas del siglo XVIII en un códice escurialense*, Buenos Aires, Sopena, 1967.
- Ordaz, Luis; *El teatro argentino. Selección, prólogo y notas de Luis Ordaz*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- Ordaz, Luis; *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999.
- Ortiz, Fernando; *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1940.
- Paasi, Anssi; “Territory”, en Agnew, Katharyne Mitchell, Gerard Toal (Eds.), *A Companion to Political Geography*, Blackwell Publishing, 2007, pp. 109-122.
- Pagán Rodríguez, Víctor Manuel, *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- Palomares Franco, Jesús; *Territorialización y Apropiación*, en <https://arqjespalfra.wordpress.com/4-territorializacion-y-apropiacion/>, 2015.
- Palomares Franco, Jesús (2015). *Reflexiones sobre Arquitectura y Ciudad. Territorialización y Apropiación*. México: TAJESPAL. En: <https://arqjespalfra.wordpress.com/4-territorializacion-y-apropiacion/> (consultado en marzo de 2016).
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Liège, Dunod, 1996.
- Pelletieri, Osvaldo (Director); *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*; Buenos Aires, Galerna, 2005.
- Pereira Salas, Eugenio, *Historia del teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte*

- de Juan Casacuberta (1849)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1974.
- Pfoh, Emanuel; “La formación del estado nacional en América Latina y la cuestión del clientelismo político”, *Revista de Historia de América*, No. 136 (Jan. - Dec., 2005), pp. 129-148.
- Pillado, José Antonio; *Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, Editorial Bonaerense, 1943.
- Pollock, D., “Performative Writing”, en Phelan, P. and Lane, J. (eds)., *The Ends of Performance*, New York, New York University Press, 1998, pp. 73–103.
- Pradenas, Luis; *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XIX*, Santiago, LOM Ediciones, 2006.
- Quinziano, Franco, "Las noches lúgubres" cadalsianas: humanitarismo, sensismo y nueva sensibilidad en la literatura dieciochesca / Franco Quinziano, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego, 2008.
- Ripoll, Carlos y Andrés Valdespino (Comps.), *Teatro hispanoamericano. Antología crítica. Época colonial*, New York, Anaya-Book Co., 1972.
- Romero, José Luis; *Breve Historia de la Argentina*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Rossi, Vicente, *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires, Solar/ Hachette, 1969.
- Rousset, Jean; *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1995.
- Rubio Jiménez, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- Santos, Milton, *Por uma geografia Nova*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- Saquet, Marcos ; *Por una geografía de las territorialidades. Una concepción multidimensional orientada a la cooperación y al desarrollo territorial*, La Plata, UNLP, 2015.
- Schere, María Jimena, «El tópico del burlador-burlado en los Caballeros de Aristófanes », en *Nova Tellvs*, 30, 1, 2012.

- Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1973.
- Seibel, Beatriz; *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*; Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Seibel, Beatriz; *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo I (1800-1814). Sainetes urbanos y gauchescos*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- Seibel, Beatriz; *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo II (1818-1824). Obras de la independencia*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2007.
- Serrano Redonnet, Antonio; *La primera loa universitaria argentina*, Buenos Aires, La Universidad, 1973.
- Serrano Redonnet, Antonio, *Tejeda y una comedia argentina del siglo XVII*, Buenos Aires, LA Universidad, 1984.
- Serrano Redonnet, Antonio; *Una loa inédita de la época virreinal: Separata del bicentenario del virreinato del Río de la Plata de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1977.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Traducción: Silvia Delpy, México, Du Seuil, 1981.
- Torre Revello, José; *El teatro en la Colonia*; Buenos Aires, Casa Impresora López; 1933.
- Torre Revello, José, *Crónicas del Buenos Aires Colonial*; Buenos Aires, Bajel, 1943.
- Torres, Fernanda; “Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina - La organización Barrial Tupac Amaru (Jujuy-Argentina)”, en *Sociologías* [online]. 2016, vol.18, n.43, pp.240-270.
- Trenti Rocamora, José Luis; “La primera pieza teatral argentina”, en *Boletín de Estudios de Teatro*, Año IV, tomo IV, n°14, 1946, pp. 225-235.
- Trenti Rocamora, José Luis; *El teatro en la América colonial*; Buenos Aires, Huarpes, 1947.
- Trigo Ehlers, Abril; “Antonio Rius y El valiente fanfarrón y criollo socarrón. *Saynete. Texto y acotaciones histórico-críticas*”, en *Prismal/Cabral* 9-10 (Spring 1983), pp.1949-

165.

Trigo Ehlers, Abril; “Un sainete gauchesco primitivo”, en *Tramoya* 27 (1991), pp.89-111.

Trigo Ehlers, Abril; “El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca”, en *Latin American Theatre Review* 26/1 (Fall 1992), pp.55-67.

Tylliard, E., *La cosmovisión isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

Ugarte Chamorro, Guillermo, *El teatro de la Independencia. Colección Documental de la Independencia del Perú*, Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.

Urquiza Almandoz, Oscar F.; “El teatro de Buenos Aires en la época de la emancipación (1810-1820)”, en *Latin American Theatre Review*, Spring 1977, pp.11-24.

Velázquez, Blanca Rebeca y Liliana López Levi, *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*, México, UNAM, 2015.

Viñas, David; *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Capítulo, 1982.

Walckenaer Charles-Athanase, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Raynouard*, en *Mémoires de l'Institut national de France*, tome 18, 1^e partie, 1855. pp. 431-466.

Whalen, Richard, “Hamlet’s Sources and Influences, and Its ‘Forerunners’ by Oxford”, en, Vol. 54, No. 1 Published by the Shakespeare Oxford Fellowship, Winter 2018.

Wilde, José A.; *Buenos Aires desde 70 años atrás*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

Wilson, E., *Sociobiology, The new synthesis*, Harvard, The Belknap Press of Harvard University, 1975.

Zapiola, José; *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre, 1974.

Zusman, Perla; Haesbaert, Rogério; Castro, Hortensia y Adamo, Susana (editores); *Geografías Culturales. Aproximaciones, intersecciones y desafíos*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2011.