

Teatro y frontera: cruces y desplazamiento geográficos y culturales en la producción dramática argentina y chilena del siglo XIX

Lía Noguera

CONICET- UBA- GETEA

Los intelectuales decimonónicos, luego de dejar atrás el racionalismo de la Ilustración y comenzar a imbricarse con el ideario romántico, se preocupan tanto por la historia como por la geografía, elementos que ineludiblemente debían estar en los proyectos postrevolucionarios latinoamericanos para pensar las transformaciones políticas de las naciones que se pretendían forjar. Ahora bien, y tal como se pregunta FERNÁNDEZ BRAVO (1999): «¿qué hay en la geografía y en la naturaleza de una región que exprese la identidad de una cultura? ¿Por qué emplear un texto literario para capturar representaciones espaciales del territorio y por qué esas imágenes del paisaje son empleadas a su vez para representar una cultura, identificando con ellas rasgos de la identidad nacional?» Obras como *El matadero*, *La cautiva* de Esteban Echeverría, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, entre muchas otras, como así también gran parte de la producción dramática argentina de mitad del siglo XIX, heredera de los intelectuales de la Generación del 37, son archivos literarios y dramáticos que exhiben los modos en que el territorio, los aspectos geográficos y la naturaleza fueron leídos por los letrados de esa época. Es decir, constituyen una forma de acceso que permite observar los rasgos identitarios de una cultura, en un periodo histórico determinado y que, para el caso argentino (como así también para el resto de Latinoamérica), va a materializar la dicotomía entre civilización y barbarie. Al mismo tiempo, en dichas textualidades observamos que la representación del territorio se inscribe a partir de un quiebre: la frontera. Una delimitación interna, a la vez que social y cultural, que estableció una cesura (siempre permeable, siempre porosa) y que organizó y determinó modos disímiles para observar y representar el cuerpo de la nación -en latente conformación- en las producciones literarias y dramáticas de la época. Esa frontera decimonónica que se inscribió en el territorio, condensó en la literatura y el teatro un cuerpo textual rico y a la vez productivo que intentó «leer» desde su representación directa o metafórica, el entramado político en el cual esas textualidades tuvieron lugar. Además, a través de los cruces que se realizan de un lado al otro de esa frontera, «esta posición de desplazamiento, que implica un proceso y también un 'entre' genera relatos e historias» (LUDMER, 1994: 7).

Ahora bien, coincidiendo con los estudios que destacan el carácter poroso y permeable de la frontera -frontera entendida como una zona de permanentes contactos, de pasaje, que determina no sólo el espacio geográfico sino también el psicológico (FRANCO, 1994: 38), destacando así su carácter existencial «como un lugar de abyección, de exceso pero también un lugar para la evolución humana» (ANZALDÚA, 1987)- nos interesa profundizar en la relación dialéctica, y a la vez prefigurativa, que existe entre sujeto y frontera en el teatro argentino y chileno de la segunda mitad del siglo XIX, considerando las múltiples inscripciones que se ejercen sobre dicho sujeto en sus cruces y desplazamientos fronterizos, exponiendo así no sólo la cesura sino también la continuidad entre los dos espacios que toda frontera delimita. Para ello, en este análisis nos concentramos en dos producciones dramáticas: la primera, perteneciente al argentino Claudio Mamerto Cuenca escrita en 1850 y titulada *Muza*; la segunda, escrita por el chileno Salvador Sanfuentes en 1852, *Juana de Nápoles*.

Partimos del presupuesto teórico que en ambas obras se produce una internalización de las fronteras geográficas puesto que el quiebre se establece en un mismo territorio. No será una frontera que divide estados, sino una cesura que se produce en una misma comunidad, a la cual

denominamos –siguiendo a Eve CLEMENTI (1987)– como frontera interior y que establece la división entre amigos y enemigos, considerando enemigos a aquellos que provienen desde el afuera de esa territorialidad. Es decir, para estas textualidades el enemigo será el extranjero, y por sobre todo la estructura pregnante que se exhibirá en el entramado diegético de los dos textos que aquí analizamos será aquella que enuncie: «el enemigo está en casa». Ahora bien, si el enemigo es el extranjero, tema que será amplificado y mayormente problematizado en el teatro y la literatura argentina posterior a 1880, pero cuyos gérmenes pueden encontrarse en textos dramáticos como *El amor de la estanciera*; el concepto de «casa» está indisolublemente ligado a la categoría de nación, que efectivamente se encuentra en el ideario político de los letrados del siglo XIX, en especial, luego de las revoluciones independentistas.

Así, tanto *Muza* como *Juana de Nápoles* proponen una discusión crítica sobre la figura del extranjero y lo representan acentuando sus rasgos de completa «exogeneidad» en un territorio que jamás será propio. Asimismo, lo evidencian a través de las estrategias que estos personajes intentan establecer luego de traspasar la frontera que los separa de su lugar originario (Hungria y Arabia), exhibiendo cómo luego del cruce fronterizo estos extranjeros pretenden apropiarse de la nueva territorialidad (Nápoles y Mérida) pero sin adaptarse a sus lógicas de funcionamiento y, por tal, pretenden borrar de raíz los acuerdos y reglas preestablecidos, deviniendo en esos mismos gestos –ante la mirada de los integrantes de esas comunidades– como usurpadores y, más aún, en la figura emblemática del tirano.

Ante este panorama, las obras de Cuenca y Sanfuentes se preocupan por reacentuar la figura de los nativos, quienes son los encargados de reafirmar y defender los lazos que conforman la nación. Ellos levantarán nuevas fronteras, erosionarán el carácter de porosidad de este límite, y de este modo, determinarán y configurarán un nosotros (los nativos, la elite, la civilización) contra un ellos (los extranjeros, los bárbaros).

El enemigo en casa

Claudio Mamerto Cuenca, médico, poeta y escritor dramático argentino, perteneciente –en un principio– a las filas doctrinarias del General Juan Manuel de Rosas, escribió dos obras teatrales: *Don Tadeo* (1837) y *Muza* (1850). Si la primera, y como ya lo hemos desarrollado en trabajos anteriores (2010), exhibe el período de armonía entre los intelectuales argentinos de la Generación del 37 y el gobierno rosista, a la vez que se presenta como discurso que contribuyó a cimentar la sociabilidad postrevolucionaria, y a producir una nueva legitimidad política: la de la revolución, pero no la de las armas, sino la de las ideas, evidenciando así una voluntad de cambio no sólo política sino también estético-ideológica; su segunda obra se presenta como un manifiesto político en clara oposición al gobierno de Rosas, a la figura del Restaurador de las leyes, que en clara sintonía se corresponde con la mayoría de los textos dramáticos producidos durante el período 1837-1852 y denominados por la crítica académica como teatro de intertexto romántico, fase de politización y crítica (PELLETTIERI, RODRÍGUEZ, 2005).

Esta obra inconclusa de Cuenca situada en la ciudad española de Mérida en el año 712, narra las venturas y desventuras que Egilona, la esposa del fallecido rey de España, Rodrigo, debe transitar a fin de no perder su patria en manos del reciente conquistador: el emir Muza. Cuenca retoma un personaje y un hecho histórico: al caudillo árabe Musa ibn Nusair, quien conquistó esta ciudad luego de 14 meses de resistencia por parte de sus habitantes y, posteriormente, ésta se convirtió en capital de la Cora de Mérida. A partir de procedimientos melodramáticos, aunque relativizados, y románticos, los personajes se estructuran en pares de opuestos: aquellos que están del bando de la nobleza goda y aquellos que son sus opositores y detractores: la dinastía árabe. El tema de oriente es claro en el texto de Cuenca, ya la crítica especializada lo ha analizado y ha señalado que, al igual que en otras textualidades del período como *El cruzado* de José Mármol o *Atar Gull* de Lucio V. Mansilla, las referencias al orientalismo son utilizadas como metáforas para referirse al despotismo del gobierno de Rosas. Así lo señala RODRÍGUEZ (2005: 321):

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

No es nuestra intención seguir profundizando en el tema de oriente sino problematizar sobre la oposición que se produce en un mismo territorio a partir del ingreso del extranjero y cómo estas pugnas configuran y se asocian a la concepción de nación que tanto Cuenca como Sanfuentes evidencian en sus obras. Creemos que es a partir de este cuerpo externo, que ingresa y pretende romper los lazos de una comunidad, que estos letrados latinoamericanos enuncian sus doctrinas, forjan y reafirma su propio ideario político.

Por su parte, el texto chileno de Salvador Sanfuentes –poeta, abogado y político que escribió no sólo textos literarios y dramáticos sino también artículos periodísticos– pone en escena la historia de Juana de Nápoles, casada con Andrés, rey de Hungría, y que gobierna en territorio italiano por designio papal. En esta obra, Sanfuentes se centra en la evidenciación de las oposiciones que se plantean en torno a la figura bárbara de Andrés (correlacionando esa imagen con un determinismo geográfico, propio de quien habita en las montañas y la vida salvaje, según el propio texto) y la vida civilizada de la corte de Nápoles. Sin embargo, la vida «civilizada» de la corte es expuesta por Sanfuentes desde su frivolidad y su capricho «rasgo que debidamente acompañado del terror (su compañero inseparable) distingue, según Monstesquieu, al despotismo» (RODRÍGUEZ, 2007: 143). Tanto Juana como los cortesanos que la rodean quieren impedir el poderío de Andrés, para ello ponen en funcionamiento un conjunto de tácticas que les permitirán, en primer lugar, engañarlo, difamarlo y posteriormente darle muerte.

Ahora bien, haciendo referencia a los personajes principales masculinos de ambos textos, *Muza* y Andrés, ellos no sólo coinciden en su condición de extranjería sino que también en las formas de gobierno que utilizan: ellos intentan hacer valer su ley desde lógicas de funcionamientos opuestas a la corte goda, en el caso del texto de Cuenca, y la corte napolitana, en el caso de Sanfuentes. Asimismo, estos tiranos extranjeros coinciden en proponer una relativización de su «barbarie» (en los dos sentidos del término, el no civilizado y el extranjero) a través del uso del componente amoroso: intentan establecer lazos amorosos con los representantes de dichas cortes: Egilona, la reina de España y Francisca, una cortesana napolitana. Pero dichas uniones se presentan como imposibles y responden a una misma idea vectora: la de conservación de la nobleza originaria y, sinecdóticamente, la concepción de la nación como una comunidad que no sólo comparte un espacio geográfico sino también, una cultura y un mismo origen.

Si tenemos presente el momento histórico en el cual estos letrados chileno y argentino escriben, nos encontramos en una coyuntura en la cual el concepto de nación retoma al punto de discusión. Si, en un primer momento la categoría de nación era pensada en términos políticos y «la ecuación nación=estado=pueblo implicaba la existencia de un territorio definido y de una multiplicidad de otros estados-naciones conformados de manera semejante» (SÁBATO, 1991: 30); esas concepciones, ya promediando la mitad del siglo XIX, se problematizan hasta alcanzar su punto cumbre hacia 1880, período en el cual se deja de pensar la nación como equivalente a las fronteras estatales, sino que comienzan a entrar en juego otros factores distintivos que demarcarán los rasgos constitutivos de una nación. Desde la propuesta textual de nuestros letrados chileno y argentino, es evidente que ni *Muza* ni Andrés responden a esos paradigmas de nación. Ellos son los representantes de la otredad y que como tal deben ser derrocados, se debe evitar la mezcla con ellos porque no conforman el «nosotros», y sobre todo, porque han traspasado la línea que divide ese nosotros del «ellos». Así lo afirma BAUMAN (2007): «los extranjeros se resisten a aceptar esa división; podríamos decir que lo que no aceptan es la oposición misma: no aceptan divisiones de ningún tipo, límites que los alejen y, por lo tanto, tampoco la claridad del mundo social que resulta de todo ello.» En este sentido, por mostrar la grieta de ese límite, por exhibir la porosidad de la frontera que divide no sólo lo espacial sino lo

cultural, estos sujetos son considerados peligrosos puesto que ponen en entre dicho la supuesta seguridad y armonía del cosmos conocido.

Por tal motivo, estos personajes principales son extranjeros pero también son enemigos puesto que no existe en los grupos que los circundan aquello que GOFFMAN (2007) denominó «distracción cortés» que consiste en simular que no se ve ni se oye al otro, que no les importa lo que los ellos hacen. No hay en la corte goda ni en la napolitana de Cuenca y Sanfuentes, respectivamente, esa posibilidad de disimulo puesto que ni Andrés ni Muza pretenden adaptarse a sus reglas y normas preestablecidas (tampoco a la religión, en el caso de Muza), muy por el contrario, quieren postular nuevas formas de organización políticas y religiosas. Asimismo, son sujetos que traspasaron fronteras, son cuerpos que se han desplazado de un territorio a otro sin poder reterritorializarse en la nueva geografía y la única forma «temporal», «provisoria» de sujetarse a un cuerpo social es mediante la tiranía, y en el caso de Andrés, además, mediante la feminización y trivialización de su oponente: la corte napolitana. Porque ante los rasgos de rudeza, masculinidad, fuerza y «sencillez» que exhibe el personaje de Andrés, la corte se presenta desde su costado más banal, más lisonjero, pero que se sabe portadora de los saberes «civilizados» (la poesía) puesto que su geografía es propicia para tal actividad y no como en las tierras de Hungría, en donde sus habitantes -según Artusio- «sólo entienden de perseguir jabalíes» (SANFUENTES: 148). Como vemos, un fuerte determinismo geográfico se hace presente en el texto de Sanfuentes, elemento que no sólo le permite la distinción entre los opuestos, sino también filtrar su crítica hacia sus propios compatriotas románticos.

Ante esta situación de ruptura que tanto Andrés como Muza inscriben, la corte banal napolitana de Sanfuentes, como la corte goda de Cuenca funcionan como reaseguradores de los lazos de la nación y son los portadores de los discursos que reafirman los lexemas patria y pueblo. Porque ante la presencia extranjera, se refunden como comunidad política y religiosa «legítima» que pretende erradicar al enemigo, sin conciliación, sin acuerdo, sin síntesis posible. Además, estos representantes de la comunidad son capaces de morir por la patria antes que entregarla a manos extranjeras. Así lo dice Bermudo, Grande de España en la obra *Muza*: «No, prefiero perecer con heroísmo al filo del hierro mismo que á España hiere, primero que trocar el islamismo por la cruz del redentor y eternamente gemir. Y mis horas maldecir sin libertad, sin honor. Vivir así no es vivir!... Libre nació, libre acabo» (CUENCA: 669).

Ahora bien, ¿qué lleva a los miembros de estas comunidades imaginadas a dar su vida por la nación, morir por esas invenciones? Siguiendo a Benedict ANDERSON (203), contestamos: «el hecho de morir por la patria supone una grandeza moral» y es la idea que «del sacrificio final solo llega con una idea de pureza, a través de la fatalidad». Es decir, se hace presente un ideal de pureza, una conciencia moral y social que son los preceptos que van a acompañar a esta obras dramáticas, que en sintonía con el pensamiento romántico latinoamericano de la época, se preocupa por la representación del espacio geográfico a la vez que de los cruces que los sujetos móviles realizan en él con el fin de proponer un relato que aboga por la idea de «original», de morada natural, pero claro está, partiendo de una elite culta. En síntesis, tanto en el texto dramático chileno como en el argentino, encontramos que las identidades nacionales, parafraseando a LUDMER (1994: 12), no se construye en el movimiento, en el flujo, en los cruces, en otras subjetividades alternativas, móviles y migrantes, que eluden las redes topográficas, sino por el contrario, se fija en un territorio, en una lengua y, sobre todo, en una misma cultura.

Bibliografía

- ~ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Española, 2007.
- ~BAUMAN, Zygmunt, MAY, Tim, *Pensando sociológicamente*, Buenos Aires, Nueva visión, 2007.
- ~CUENCA, Claudio Mamerto, «Muza», *Orígenes del Teatro Nacional*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina. Sección Documentos, Tomo II, N° 4. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1926, pp. 365-679.

- ~CLEMENTI, Hebe, *La frontera en América. Una clave interpretativa de la historia americana*, Buenos Aires, Leviatan, 1987.
- ~FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés, 1999.
- ~GRAMUGLIO, María Teresa, «La persistencia del nacionalismo», *Punto de vista. Revista de cultura*, N° 50, noviembre, Buenos Aires, 1994, pp. 23-27.
- ~HALL, Edward, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1986.
- ~SÁBATO, Hilda, «¿Qué es una nación?», *Punto de vista. Revista de cultura*, N° 41, diciembre, Buenos Aires, 1991, pp. 29-34.
- ~LUDMER, Josefina, «El coloquio de Yale: máquinas de leer fin de siglo», En J. LUDMER (Comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, pp. 7-24.
- ~NOGUERA, Lía, «Cruces y desplazamientos culturales y geográficos en el teatro de intertexto romántico: *Don Tadeo* (1837) de Claudio Mamerto Cuenca», 2010, en prensa.
- ~PELLETTIERI, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.
- ~RODRÍGUEZ, Martín, «El drama romántico», *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 305- 328.
- «Civilización y barbarie en el teatro de intertexto romántico: primeras aproximaciones a su estudio», en O. PELLETTIERI (Edit.), *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna, 2007, pp. 139-146.
- ~SÁBATO, Hilda, *¿Qué es una nación?*, *Revista Punto de Vista*, año XV, N° 41, diciembre 1991, pp. 29-34.

