

## EL TEMA DE LA INDEPENDENCIA EN NUESTRAS PRIMERAS MANIFESTACIONES TEATRALES

Por

ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA

UN TEATRO elemental y primario, muchas veces carente de valores estéticos, pero que significa un importante documento para la historia de nuestra literatura dramática y para comprender y valorar la idea motor que lo genera, es, sin duda alguna, la producción que nace en los años de la gesta emancipadora, tendiente a celebrar los triunfos que afirman la independencia de América.

Mucho antes de que los hermanos Podestá representaran, en una inolvidable función de circo el *Juan Moreyra*, de Eduardo Gutiérrez, algunos autores nuestros trataron temas americanos, atraídos por la fuerza y el interés del propio suelo, aunque expresándose, las más de las veces, en la forma del gusto europeo de la época, es decir, el pseudo-clasicismo en boga. Téngase en cuenta, por ejemplo, el *Siripo*, de Lavardén, la *Lucía Miranda*, de Ortega o el *Molina*, de Manuel Belgrano, sobrino del prócer. Otras veces, esta atracción ejercida por el tema americano se manifiesta en el predominio de lo rural, tanto en el lenguaje como en el asunto, rasgo este último de decisivo predominio a partir de la representación de *Juan Moreyra*, y en la derivación del teatro gauchesco que origina, uno de cuyos más lejanos antecedentes es el sainete de fines de siglo XVIII, titulado *El amor de la estanciera*.

Bueno es señalar por lo nuestro va a ser encauzado, en lo que concierne a las manifestaciones teatrales de la primera hora, por acontecimientos de importancia capital, en el orden social e histó-

rico; acontecimientos que originaron valiosas manifestaciones en la poesía y en la prosa argentinas de entonces. Estas producciones y muchas otras podrían demostrar de qué manera la conciencia de época, el sentido histórico, se hallan hondamente fusionados en nuestro país a la producción literaria.

Esos acontecimientos a que se alude están vertebrados por el ideal revolucionario de Mayo y parten de la Revolución y la lucha posterior, hasta la declaración de la Independencia y la consiguiente empresa de afianzarla, no sólo en nuestra tierra, sino también en los países sudamericanos que vivieron con nosotros la epopeya emancipadora.

Así, la lectura de estas piezas, verdaderos documentos para la historia de nuestro teatro, señalan acontecimientos tan importantes en el orden histórico, como la batalla de Maipú, en el sainete titulado *El detall de la acción de Maipú*, de 1818, o *La batalla de Pazco*, del año 1820, o la *Defensa y triunfo del Tucumán*.

Casi en su totalidad, las piezas sobre el tema de la independencia se hallan publicadas en la Sección Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, de Buenos Aires. Estas publicaciones, que hicieron conocer en su hora manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional o en algunos archivos particulares, aparecieron siendo director del Instituto, el doctor Ricardo Rojas. No fueron, sin embargo, todas inéditas; pero muchas de ellas eran y son aún, poco conocidas y difícilmente hallables.

De modo general, puede afirmarse que estas piezas fueron representadas escaso número de veces. Como el rasgo característico es el haber sido escritas para determinada ocasión, la vigencia del interés se debilita naturalmente con la distancia del hecho comentado o ensalzado. Piezas de ocasión, además de pobre factura en muchos casos, no lograron el continuado favor del público; y la lectura, hoy, hace presumir la imposibilidad —salvo en algún caso excepcional— de una reposición posible. Se ha dicho que el teatro sin representación niega la esencia misma del hecho teatral; por eso, en su verdadera acepción,

### *El Tema de la Independencia*

es difícilmente clasificable como literatura pura. *La obra teatral se crea para ser representada. El sentido de esa palabra para indica que la finalidad de aquélla supone un público, pues no será plenamente ella misma, sino con la presencia de ese público.* Así comienza el libro de Henri Gouhier, *La obra teatral*. Pues bien, alguna de las piezas de la independencia no llegaron a ser representadas o subieron a escena una vez o dos, para celebrar los fastos de la patria. Nuevos acontecimientos las eclipsan, las relegan al olvido, del que las salva, para el estudioso, la noticia periodística o el hallazgo del manuscrito.

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 llenas 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, sólo abstracciones. Pero por encima de ello, la idea madre, la idea generadora, que es el fervor patriótico unido a veces —como en *El nuevo Caupolicán*— 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, y casi podría decirse de *patria*, sin adjetivación alguna, ya que para un argentino va implícito en ese vocablo una honda connotación de libertad.

Muchas de estas piezas son anónimas; sobre algunas de ellas se han tejido conjeturas en torno al autor; las menos, pertenecen a autores en cuya obra de gran valía, como en el caso de Alberdi —y de manera muy elemental, en Mitre— se incorpora lo teatral que es más bien la representación en diálogo de sus propias reflexiones; o como en el caso de Hidalgo, cuya musa no sólo se volió en Cielos y Diálogos patrióticos, sino que también intentó la posibilidad del teatro con tema

perteneciente a la gesta de la independencia en una pieza de un único acto y un solo personaje, titulada *El triunfo*, que se refiere a la batalla de Maipú.

Un intento de señalar los rasgos comunes de estas piezas iniciales, nos llevaría a subrayar, en primer término, el uso del símbolo, de la alegoría, muy del gusto del teatro que por entonces se gustaba en Buenos Aires. Recuérdese que se representaban los autos sacramentales de Calderón, junto con sus obras más enjundiosas, como *La vida es sueño*.

En España, la loa, de origen sagrado, pieza breve, con música, que tenía por objeto alabar al alto señor en cuyo homenaje se ofrecía, era muy del agrado del público y servía de introducción a las obras teatrales de largo aliento, que en los entreactos se completaban con bailes, jácaras o entremeses, y en el final, con un sainete o mojiganga.

Las loas también se representaron en Buenos Aires, durante la colonia, en la plaza capitular o en residencias particulares, en homenaje de los reyes españoles. La música, la danza, la alegoría eran elementos característicos de la loa.

La comedia española, en especial la de Calderón, y las adaptaciones de autores famosos como Voltaire o Alfieri, eran llevadas a esos teatros improvisados, pues se carecía, antes de que fuera fundado el teatro de la Ranchería, de local estable. A modo de las loas españolas se compusieron también en nuestro país algunas loas. El gusto por la loa perduró en las piezas breves, laudatorias, que en el período de la independencia se escribieron para ensalzar a los héroes. Y así se introdujo la música, la danza, la alegoría, la abundante cita mitológica y el uso del verso.

Poetas que cantaron a la independencia y otras personas ilustradas crearon en 1817 una Sociedad para fomentar el buen gusto en el teatro; entendían que el teatro podía ser agente de progreso y escuela de costumbres. Y a pesar de que su organización estaba, naturalmente, copiada de otras asociaciones análogas españolas, no fue casual que se

### *El Tema de la Independencia*

tratará de poner el teatro en manos de particulares y evitar el control de la policía que servía al gobierno. Es decir, que ya apuntaba la concepción del teatro como vehículo de ideas al servicio de la libertad. Juan Ramón Rojas, uno de los poetas de la independencia fue, según se cree, el redactor del reglamento. Sus teorías estéticas sobre el teatro traducían las ideas dominantes en el teatro español del siglo XVIII. Ya un tanto cansado el público de las obras de Lope y Calderón, se trató entonces de favorecer las representaciones de Shakespeare o Voltaire.

Lo que verdaderamente interesa para nuestro tema en lo referente a esta *Sociedad del buen gusto* es la manera como expresó su reacción el chileno Camilo Henríquez cuando se le rechazó el drama *Camila o la patriota de Sud-América*.

Sacerdote primero, médico y periodista después, Henríquez trató de difundir a través de *El Censor* o *El Curioso*, periódicos de entonces, sus ideas liberales, y creyó en el teatro como un medio de propalarlas. Cuando no se le aceptó su obra *Camila*, escribió en *El Censor* que el teatro *debe ser órgano de la política; solamente un teatro que inspire sentimientos patrióticos, liberales y sublimes* y que ofrezca *ejemplos de grandes sacrificios y grandes privaciones* era para Henríquez el que tenía derecho a ser representado en aquellos días de marejada patriótica y de inquietud política. No importa el valor de su obra; para el caso interesa su prédica. Y más aún, comprobar la importancia que el teatro iba adquiriendo como manifestación de ideales, como medio de propalar doctrinas, como instrumento al servicio de la libertad y de la patria.

Apretadas a emoción de patria, a fervor de liberación, vibrantes de entusiasmo admirativo, van naciendo piezas que cantan hazañas de héroes y que predicán el valor de la libertad. Las imágenes de Belgrano, de San Martín, de tan decisiva importancia en la lucha por la independencia, se presentan ante el lector de hoy, que percibe, dentro de la estructura ingenua y primaria de la obra teatral, ese viento

de amor, esa marea viva, emocionada y viril que le dio origen y que es sin lugar a dudas, lo más valioso y perdurable de esa inicial literatura dramática.

La conciencia de época y el sentido histórico se hallan en nuestra patria firmemente vinculados a las manifestaciones literarias a través de los tiempos. Cuando hubo que defender el suelo, en ocasión de las invasiones inglesas, surgió la tónica épica en expresiones que recoge nuestra literatura. Y el grande, el decisivo acontecimiento histórico de la independencia promueve una profusa cantidad de manifestaciones poéticas, muchas de ellas, valiosas y perdurables. Al lado de esta producción existe una veta de literatura dramática, y aunque menor que aquéllas en cantidad y calidad, las piezas teatrales de esta primera hora demuestran de qué manera la inquietud histórica y el destino de la patria promovieron en los escritores de entonces una urgente necesidad de expresión.

Se han señalado rasgos comunes a la producción teatral con el tema de la independencia. Se comentarán ahora los diversos problemas que cada una de estas piezas sugiere, en cuanto a composición, estructura, recursos utilizados, personajes. Y sobre todo, en cuanto al momento histórico y al suceso que las inspiró.

En el año 1816 se escriben *La libertad civil* y *El hijo del Sud*; ambas son anónimas. La primera, de un solo acto, fue publicada en *La lira argentina*, importante colección de 1824. Ricardo Rojas señala en la noticia que precede a la publicación de la mencionada obra por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, que, según el anticuario que le vendió su ejemplar de *La lira*, perteneció éste a Juan María Gutiérrez; en el margen, con lápiz y con un interrogante, está escrito el nombre de Esteban de Luca. Es decir, que Juan María Gutiérrez supuso en su momento que esta pieza fue escrita por el poeta de la *Canción patriótica*, aquella canción que durante años cantaron los escolares argentinos y cuyas notas aún hoy emocionan a los que en su infancia la entonaron. En la pieza se señala

### *El Tema de la Independencia*

que debe oírse la *Canción patriótica* entre bastidores. No consta allí solamente la cita del nombre; se transcribe completa la Canción que, como se recordará, comienza así: *La América toda / se conmueve al fin, / y a sus caros hijos / convoca a la lid. / A la lid tremenda, / que va a destruir, / a cuantos tiranos / la osan oprimir /.*

Al doctor Ricardo Rojas no le pareció insostenible la hipótesis; no sólo por esta circunstancia, sino por el aire familiar que tienen los versos de la pieza con las odas conocidas de Esteban de Luca.

Nos limitaremos a tratar la obra, ya que, en cuanto a teatro propiamente dicho, no sabemos si fue representada.

¿Cuál es la dimensión temporal-espacial de esta pieza? Es decir, ¿cuál es la acción, en el caso de que exista? Y si no existe ¿puede ser llamado este escrito obra dramática? Porque la acción es lo esencial de la obra teatral. *Es la vida misma del universo de la obra tanto como el microcosmo escénico*, ha dicho Souriau.

El asunto es la jura de la independencia argentina; y el año en que fue escrita, es, como se dijo antes, 1816. Pero igual que la *Canción patriótica*, y adelantándose al sentido continental, americano del romanticismo argentino, América es aquí invocada y exaltada. Más que acción propiamente dicha es, en cierto modo, el comentario de una acción; en forma de monólogo primero y de diálogo después. Se habla de la jura de la independencia, la guerra, se exalta la libertad. El ámbito donde declaman los personajes es un gabinete particular, el de la heroína, Matilde, que en un principio expresa su desesperación por hallarse separada de su amado, que ha marchado a la guerra de la independencia. El verso, breve, de ritmo machacón, de adjetivación pobre, pleno de lugares comunes, va acompañado por efectos musicales: acordes con el estado casi demencial de la protagonista, que corre, enajenada, en su desesperación, clamando por su amado. La música luego se torna triste, cuando Matilde, más sosegada, razona y explica: *Se oyó en nuestro hemisferio / la voz de libertad, / de unión y de igualdad.* Repárese en esas tres palabras: *libertad, unión e igualdad.*

Es decir, el sentido de americanismo y de democracia unido a la idea esencial de libertad. Se confirma después: *Mi honor es lo primero. Sin él vivir no quiero. O muerte o libertad.* Y las voces, desde adentro, ratifican: *¡Viva la patria! ¡Viva la libertad civil!*

El monólogo se transforma en diálogo cuando llega Adolfo y narra el éxito de las armas patriotas. Para ello cita a Maborte y al Olimpo y a Jano, con lo cual rinde homenaje al gusto seudoclásico. La alegoría, tan en boga en el teatro del siglo XVII, está presente también. El templo de la libertad aparece antes de la llegada de Adolfo. Fuera del templo se ve a un personaje simbólico a quien el autor llama *El Español* y salen del templo varios indios. El sentido de clemencia del vencedor, de ansia de paz, de unión y de hermandad que es, en realidad, una constante auténtica del ser argentino a través de los tiempos, se halla aquí, de tal manera señalado, que no sólo se unen en tierno abrazo con *El Español* Matilde y Adolfo, sino también los indios. Lo aborigen y España se fusionan en hermanada actitud. Dice Adolfo a los indios: *Hijos del Mediodía / mirad a vuestro hermano, / tendedle vuestra mano, / con ansia le escuchad. / Que la filantropía / con su poder nos ligue, / Y a amarnos nos obligue / su blanda autoridad.*

El verso pasa a adquirir algún brillo, es menos vulgar, cuando se emplea el endecasílabo unido al heptasílabo: *El placer no me deja hablar, hermanos, / pero tengo la gloria, / que entre columnas hoy de Americanos / ayudé a la victoria / de la sagrada causa del Estado / con firme planta y pecho denodado.* Y más aún cuando después *El Español* exclama: *En fin la libertad tan suspirada / se acerca a estas regiones, / nos quita los pesados eslabones, / y ya en nuestra morada, / penetra un sol que nunca ha penetrado.*

No puede decirse que esta pequeña pieza posea acción teatral. No se modifican delante de los ojos del espectador las situaciones por la determinación de los personajes, como debe ser para que exista acción. Es más bien el relato y el comentario de lo acaecido, tal como sucederá con la *Dido* de Juan Cruz Varela que más que acción dramática con-



### *El Tema de la Independencia*

tiene la narración de un Canto de la *Eneida*. Solamente podría aceptarse que el monólogo de Matilde propone para el posible espectador una pregunta: *¿Qué sucederá ahora?* Pero esta pregunta, que debe surgir de una situación dramática, no trae consigo la respuesta como natural resultado del dinamismo interno de la situación. De modo tal que si no podemos clasificar como acción lo que sucede en *La libertad civil*, y le negamos, en consecuencia, el carácter esencial que acompaña a toda obra dramática, no podemos negar su valor como tentativa, como intento de llevar al drama un acontecimiento capital, de trascendencia histórica definitiva, como lo fue la declaración de la independencia, con las connotaciones que le son propias: el sentido de panamericanismo y el de democracia.

De 1816 es también, posiblemente, *El hijo del Sud*. Ya en el título aparece una de las palabras que pueden ser consideradas claves: *Sud*, que unida a *libertad* y a *nuevo* llevan una carga conceptual de importancia en estas manifestaciones literarias que responden a una nueva realidad americana.

Jorge Max Rohde dice en la noticia que precede a la impresión del Instituto de Literatura argentina: *Dicha obra, expresión de la escuela seudoclásica llegada a sus últimas aberraciones formales, encierra entre un farrago de versos la apología de la independencia americana, y acaso también insinúa el peligro de la guerra civil en los pueblos que consiguieron la libertad*. Sugiere Max Rohde que el autor pudo haber sido Luis Ambrosio Morante, cuyas iniciales coinciden con las que figuran en la última página. Por otra parte, a Morante, actor de nombradía entonces, pertenecen varios arreglos y adaptaciones de obras teatrales europeas que se representaron en aquella época. Más adelante, se verá que también a él se le atribuye la obra en verso y en cinco actos: *Tupac-Amarú*.

*El hijo del Sud* es una pieza en un acto con alegoría y música, que lleva como epígrafe un terceto de Garcilaso.

Aquí también la música se une a los estados de ánimo del personaje y a las situaciones dramáticas, al punto que alguna vez se acota: *música reflexiva*. Además de la música intervienen otros recursos: el canto y la danza. Los actores recitan, dialogan, o cantan. Los personajes alegóricos son: la Inmortalidad, la Virtud, la Patria, la Verdadera Libertad, la Falsa Libertad, el Padre Sud, el Americano, su Hijo. Coros de genios del Templo de la Gloria, de la Virtud y de la Libertad.

El diálogo con que se inicia la alegoría se transforma en monólogo donde el personaje principal —el Hijo del Sud— expresa su angustia, su preocupación, su conflicto: elegir la senda que habrá de conducirlo a la libertad. Simbólicamente, la escena representa dos caminos: uno florecido y ameno; el otro, árido y oscuro.

La Libertad lo guía. Aparece como una bellísima mujer en la selva —que evidentemente simboliza la virgen naturaleza americana— donde el Hijo del Sud, a quien a veces ella llama *indio*, trata de saber cuál de las dos sendas habrá de elegir para su felicidad. Después de hesitaciones acerca de la verdadera identidad de la hermosa aparecida, dice ésta: *Yo soy la libertad, soy el Consuelo / del misero mortal, del afligido: de mí depende la existencia dulce / de cuanto ser anima...* Mas esta Libertad no es la verdadera Libertad, y se halla en conflicto con la Virtud que quiere atraer a su senda al indígena. El conflicto se plantea en la indecisión del Hijo del Sud que no sabe si seguir a una o a otra deidad. El Padre Sud llega por fin y le dice: *¿Por qué abusas del tiempo? ¿De tu Patria, / por qué así desatienes los clamores? / Del lauro los verdores / lograrás consiguiendo libertad, / el ocio no es la senda / de vencer tal contienda.* Y el Hijo del Sud, que decide por fin tomar las Armas que le ofrecen, exclama: *Ambición, fina intriga, cruel Venganza / os conozco... Es imbécil poderío / el vuestro a contrastar nobles ideas... / Jamás podréis con fúnebres prestigios / infundirle terror al buen Patriota / que por la Independencia es decidido.*

### *El Tema de la Independencia*

Por fin comprende, al emprender el áspero y abrupto sendero que la Virtud le señala, que sólo con la verdadera Libertad —no la que incita al placer y al exceso— y la Virtud, habrá de cumplirse el ascenso a la Inmortalidad a que alude aquel terceto de Garcilazo, que el autor transcribe en el epígrafe, y que dice: *Por estas asperezas se camina / de la Inmortalidad al alto templo / do tarde asciende quien de allí declina*. El Coro insiste en el motivo aludiendo al Templo de la Inmortalidad. La Patria también aparece como personaje alegórico y habla de sus hijos *que han hecho de su vida sacrificio / en manos de la fiera tiranía / por sostener del Sud la justa causa / por sostener la Libertad*. La Inmortalidad se dirige no ya a la Patria que acaba de hablar, sino a la América del Sud.

La palabra *repúblicano* ha suplantado en algún caso al vocablo *americano*.

Como en la impresión de la pieza que se viene comentando constan las enmiendas, puede asistirse, en parte, al proceso creador, ya que el autor cambia la idea contenida en los vocablos que han sido corregidos. Las incitaciones de la Inmortalidad a la lucha para afianzar la independencia son muy claras: *Sud! Indígenas del Sud! y vos, aquellos / que sois por Libertad comprometidos / ser queréis independientes / y subyugar al fiero Despotismo / el ejemplo ved aquí!* Y más adelante: *Ansiad todos a un fin: todos uníos; las Armas empuñad y denodados / corred a realizar el exterminio / de los tiranos, de los Agresores...*

Como se ve, se trata de una pieza alegórica, cargada con todos los convencionalismos del barroco decadente. Se percibe en la técnica la importancia acordada al protagonista, con sus problemas y tribulaciones, que lo llevan al monólogo, manifestación de sus conflictos. Claro que todo es muy elemental y primario, sin verdadero logro artístico, por más que el autor haya sufrido —y se nota— el influjo de la técnica calderoniana, que se pone también de manifiesto en la materia conceptual que la anima, en ese razonar del protagonista, en ese

esbozo de lucha entre la gozosa libertad instintiva y la razón. Esto, en lo que hace al engranaje ideológico que anima la pieza; muy distinto es el resultado en cuanto a la forma hallada para su expresión.

La música, las alegorías, los símbolos, la escenografía, todo ello hace recordar que el drama calderoniano se daba muy frecuentemente en aquella época en Buenos Aires. Y como la idea era la base de aquel drama, el autor de *El hijo del Sud* halló para su idea fundamental —la independencia de América— el modelo que había visto representar muchas veces en el Buenos Aires de comienzos del siglo.

El parte —breve y conciso— con que San Martín da cuenta de la victoria de Maipú, termina con estas palabras: *La patria es libre*. Bolívar, cuando tuvo noticias de este triunfo exclamó: *El día de América ha llegado*. En efecto, la victoria de Maipú significó la consolidación de la libertad de Chile, y las consecuencias fueron de resonancia continental. Los hombres de Buenos Aires dieron a este acontecimiento todo el valor que tenía y los poetas lo cantaron con belleza y pasión. Así, la batalla de Maipú fue inspiradora de numerosas composiciones poéticas y de más de una expresión dramática, que se hizo eco de la importancia histórica que este triunfo de San Martín significó para la emancipación americana.

Dos piezas, *El detall de la acción de Maipú* y *Arauco libre*, esta última de José Manuel Sánchez, se inspiraron en el tema. Las dos son de 1818, es decir, el mismo año en que se libró la batalla; y los dos autores —anónimo uno, conocido el otro— escribieron para el teatro de manera distinta una misma alabanza al héroe y a la independencia de América.

Debe sumarse aún a estas obras, la breve pieza de Bartolomé Hidalgo titulada *El triunfo*, que se refiere a la misma batalla y que aparece entre las composiciones de *La lira argentina*.

Muy alejada de la factura y del gusto de las dos piezas: *La libertad civil* y *El hijo del Sud*, *El detall de la acción de*

### *El Tema de la Independencia*

*Maipú*, con auténtico sabor criollo, verdadero producto de la tierra, pertenece a ese grupo de sainetes rurales como *La boda de Chivico y Pancha* y *El amor de la estanciera*, que constituyen genuinos primeros pasos de nuestro teatro. Todo se opone en estos sainetes a aquellas piezas que, aunque con tema americano, copiaban la modaseudoclásica o el barroco en su más recargada decadencia. El ámbito donde transcurre la acción es campesino y nuestro; los personajes, reales, concretos; rústicos personajes que se oponen totalmente a los personajes alegóricos. No aparece el símbolo. Cuando interviene el canto, como en *El amor de la estanciera*, es cierto que responde a la estructura de la seguidilla —netamente española— pero la letra es criolla. El lenguaje ha cambiado. Es el lenguaje del pueblo en su baja extracción cultural. Lo gauchesco en la palabra, en la ornamentación, en el lenguaje, en el ámbito. He aquí la vena que habrá de perdurar despues, hacia final del siglo, por encima de empresasseudoclásicas y de endecasílabos cultos. Se sigue usando el verso; pero el verso popular, el octosílabo, en composición de cuarteta. El diálogo es rústico, y por eso mismo, fresco, ingenuo.

De los sainetes rurales que se conocen, uno de ellos, *El detall de la acción de Maipú*, cuyo original se halla en la Biblioteca Nacional, es el que especialmente interesa, por cuanto responde al tema de la independencia. En la breve noticia con que precede Jorge Max Rohde la publicación de la Sección Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, señala que *se ignora la procedencia de dicho documento, pues no figura entre las obras legadas a la Biblioteca por Don Miguel Olaguer Feliú, ni aun en el registro de manuscritos, levantado en 1864 por orden de José Mármol, a la sazón director de aquella institución.*

El escenario representa el campo. Un rancho y su dueño, que duerme acostado sobre el recado, cubierto con un poncho. Afuera, la mujer hila, sentada junto al fuego. Hay caldera y mate.

Nada, pues, más alejado del montaje escenográfico delseudocla-

sicismo. Los templos de la Libertad, las historias clásicas, han quedado muy lejos. Sin embargo, este sainete rústico es del tiempo en que Juan Cruz Varela escribe su *Dido* y su *Argia*. El realismo irrumpe en estas pequeñas y sabrosas piezas populares. Recuérdese el entusiasmo del público de fin de siglo cuando apareció en *Juan Moreira*, un caballo sobre el picadero. En este sainete, antes de que los personajes entren en acción, se oye el galope de un caballo que se aproxima.

¿Tuvo espectadores la obra? ¿Se representó acaso? No sabemos. Pero puede imaginarse la sorpresa y el atractivo que tal naturalidad habrá traído a la escena de entonces.

Los personajes son un soldado que viene de Chile y narra la batalla de Maipú, sus padres, sus hermanos, el alcalde y vecinos. Son personajes simples, concretos, reales. Hablan con el lenguaje propio del campesino, realista, crudo, pero ingenuo hasta en las expresiones un tanto soces. Son vivientes; están lejos del estatismo de las piezas alegóricas, con sus personajes declamatorios, inmersos en conflictos cuyas angustias expresan en largos monólogos convencionales. Un dinamismo externo, que se traduce en idas y venidas en movimientos de baile, en la búsqueda de la caña, en el picar del tabaco, acompaña al principal motivo de la pieza, que es la descripción de la batalla de Maipú por parte de Juan José, que ha estado en ella.

Es digna de ser señalada la intuición teatral con que el autor anónimo ha contado el relato. Las interrupciones son oportunas y se traducen en exclamaciones, en breves recuerdos al caso que no cortan el hilo del relato, pero le dan vivacidad y dinamismo y evitan el largo parlamento.

En verdad, se echa mano al recurso de la narración, como en *La libertad civil*, como en *Dido*, como en muchas otras piezas de entonces; pero lo interesante aquí es observar de qué manera este autor primitivo ha intuído algunos recursos teatrales.

El relato de cosas que se vieron está firmemente incluido en nuestra tradición gauchesca. Recuérdese los *Diálogos* de Hidalgo, el

### *El Tema de la Independencia*

*Santos Vega*, de Ascasubi, el *Fausto*, de Estanislao del Campo, el *Martín Fierro*. Si bien no se trata de piezas teatrales, la forma dialogada que agrega vida y dramaticidad al relato puro, es una característica de todas estas obras. También es interesante señalar que las consabidas atenciones de ofrecer el chifle con aguardiente o caña, o bien tabaco picado, se halla en muchos de los poemas citados. Este sainete rural, de la misma época que algunos de los *Diálogos* de Hidalgo, contiene costumbres y formas lingüísticas que son comunes a todos ellos.

La celebración del triunfo de San Martín se manifiesta en la pieza con payada, canto y baile. Y entonces se baila y se canta el cielo. El autor da noticias bien claras de cómo se bailaba el cielito y acota: *Se ponen tres hombres y tres mujeres como cielo apericonado; y Pancho, a quien le tocará hacer de Pericón dice antes del primer verso del Cielito*: “Marica, agora verás / El betún que voy a hacer. / Cante aparcerero que estoy / sin poderme ya tener”.

La inclusión de bailes fue frecuente en los sainetes criollos. En *Un día de fiesta en Barracas*, estrenado en 1836, habría de verse el minuet federal y el cielito en batalla.

El contenido total del sainete, así como las alusiones a los cantos del cielito se refieren a San Martín, a Pueyrredón, a la Independencia, a Maipú, a la obediencia debida al gobierno. En un tono de travesura, con divertida ingenuidad, se canta a la patria, a la acción de los hombres de armas, se exalta la libertad. Desde el comienzo del sainete se traduce la alegría de la noticia, con la aparición del alcalde que expresa su contento en esta cuarteta directa y vivaz:

*Viva la Patria, que viva;  
Hoy es día de bailar;  
Ya Chile está libertao  
Vamos, que viva, gritar.*

*Arauco libre* toma el tema también de la batalla de Maipú y está escrita por José Manuel Sánchez. Antes de abrir juicio sobre esta producción conviene recordar quien era su autor. José Manuel Sánchez, español de origen, aquerenciado a nuestra tierra, se casó con una dama porteña en Buenos Aires, el 12 de agosto de 1810. Estaba ya unido a la suerte de nuestro suelo cuando intervino en la segunda invasión inglesa en defensa de la ciudad. Hizo arreglos y adaptaciones y traducciones para el teatro; pero el *Arauco libre* y *El nuevo Caupolicán* son creaciones originales suyas que contribuyen a alimentar ese tenso grito de aliento que en las horas heroicas se sintió llegar desde la población civil.

Dardo Corvalán Mendilaharsu da noticia, en la impresión de Documentos del Instituto de Literatura Argentina del manuscrito de Sánchez, del cual es poseedor, y advierte que no fue publicado en *La lira argentina*, de 1824, y que se dio a conocer en el año 1913, en la Revista *Atlántida*.

*Arauco libre* es una pieza breve, escrita según el gusto pseudo-clásico, opuesta naturalmente en estilo, forma, personajes, verso, a la pieza del mismo tema que se acaba de comentar. Los personajes, simbólicos, convencionales, son la Provincia de Chile, el Genio Hispano y el Genio Argentino.

Al principio se oye la lamentación de Chile que llora sus cadenas y viste luto. Se establece después un diálogo entre Chile y el Genio Hispano; un diálogo lleno de afrentas, en que mutuamente se enrostran cobardías, falacias, engaños. Chile alude al valor argentino y a lo mucho que de él espera y dice: *Mis hijos siempre luchan cara a cara, / lo mismo que los bravos argentinos, / en quienes tengo puesta mi esperanza: estos solo se atienen al acero / y al valor de sus pechos; sus hazañas / bien sabidas teneis, y bien os cuesta / haber probado el filo de su espada / en la Banda Oriental del Argentino, / en San Lorenzo, Tucumán y Salta, y en otros muchos puntos donde fueron / derrotados los nuestros con infamia, / y los Americanos valerosos /*



### *El Tema de la Independencia*

*cantaron el triunfo de su Patria.* Interviene después el Genio Argentino y obliga al Genio Hispano, con quien se traba en lucha, a desatar las cadenas de Chile. Hacia el final de la pieza se alude a Maipú, donde yacen sepultadas las orgullosas falanges españolas.

Se trata de una pieza endeble, de la que puede decirse lo mismo de lo ya expuesto sobre *La libertad civil*. No es, en verdad, una verdadera obra teatral; es más bien una alegoría donde llama la atención la violencia de las imprecaciones contra España, dado el origen del autor. No hay aquí acción propiamente dicha. El verso, si bien más sonoro que otros de los ya comentados, es de inspiración poco elevada y abunda en lugares comunes. Valga el contenido de esta pieza para afirmar lo ya dicho: el interés que los fastos de la patria, y, en especial, el importante acontecimiento que fue la independencia, despertó en nuestros escritores, y en los que aspiraban a serlo.

También a la batalla de Maipú cantó Bartolomé Hidalgo en su pieza que él clasifica como *Unipersonal*, titulada *El triunfo*. Se trata, en realidad, de un monólogo en verso endecasilábico asonantado, interrumpido de tanto en tanto por motivos musicales, con inclusión de alguna *letrilla* —según la clasificación del autor— que se escucha desde bastidores, y una estrofa decasilábica con el ritmo del Himno Nacional.

Esta especie de Oda la pronuncia un soldado frente a la estatua del General San Martín. Muy lejos está *El triunfo* de aquellos frescos y jugosos *Diálogos* de Hidalgo, que le dieron el importante lugar que ocupa en la historia de la literatura gauchesca. Hidalgo gana con lo popular en riqueza expresiva, en sinceridad, en gracia, en dinamismo interior. Este tipo de poesía, con sus alusiones al Olimpo, al Averno, a Jano, si bien sirve para probar las posibilidades de Hidalgo para el verso culto, muestran su limitación en el logro estético.

Con el tema de la batalla de Maipú también tiene Hidalgo un cielito que empieza así: *No me neguéis este día / cuerditas vuestro favor, / y contaré en el Cielito / de Maipú la grande acción.* El verso octosilábico, la intención traviesa, todo ello está muy lejos del *Uni-*

*personal*. Véase, por ejemplo, el mismo suceso, comentado en *El triunfo: sí, triunfaron las armas de la patria, / Osorio en humo, en sangre fue deshecho*.

Queda confirmada su inquietud patriótica en esta breve tentativa de escribir teatro, tentativa que no agrega estéticamente nada a su obra, pero que subraya la insistencia del autor en este tema de la independencia argentina.

A medida que van acaeciendo los sucesos de la guerra de la independencia, los autores cantan a los grandes hombres que los llevaron a cabo. Sobre todo, naturalmente, a San Martín. La batalla de Maipú fue celebrada, como queda dicho, de múltiples maneras por poetas y por anónimos autores teatrales.

Otra figura en cuyo homenaje se escribieron piezas teatrales es la de Manuel Belgrano; se refieren a la acción de este prócer en la guerra de la independencia. *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano* no sólo se propone ensalzar la acción del prócer, sino también trata de poner de relieve la dimensión moral de su figura. En ella aparece claramente expresada su generosidad, esa grandeza de alma que lo llevaba a tratar con consideración al vencido o que lo inducía a establecer condiciones humanitarias en los pactos o en las transacciones con militares enemigos. Esta obra se halla clasificada como *pieza militar*, pues su autor tachó la primera clasificación de *drama histórico* que aparece en el manuscrito, de donde se toma la versión publicada por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Informa Narciso Binayán, en la noticia preliminar, que Paul Groussac la dio a conocer en *La Biblioteca* y Mariano G. Bosch en el apéndice de su *Historia del teatro en Buenos Aires*. Groussac atribuyó al actor Luis Ambrosio Morante la paternidad de la obra. Son estas las palabras con que Groussac apoya sus conclusiones: *Se revela en su conjunto la mano de un profesional de las tablas, no la de un literato. El dra-*

### *El Tema de la Independencia*

*ma entero está escrito en ese estilo zurcido de reminiscencias como de lance, que denuncia a los cómicos cuando se meten a escribir.* Por otra parte, el hecho de que el autor haya designado en todos los casos al actor que representará a cada personaje es propio de un actor y no de un literato.

Esta pieza fue representada en el Coliseo el 30 de julio de 1821, el día siguiente del funeral de Belgrano. En su número del 4 de agosto *El Argos* da noticia de esa representación. El crítico es severo. Dice: *La batalla de Tucumán se parece demasiado a las demás batallas que se dan en nuestro teatro: nada la hace recomendable, sino su título y su objeto; y son los respetos a éste que al Argos le detienen para no hacer de ella la censura que correspondía. Sin embargo, no puede excusarse de decir que es muy triste este modo de honrar a los héroes, vivos o muertos, y al público que los venera.*

La severidad del crítico del *Argos* es justificable. Sobre todo, la pieza, que tiene por momentos un marcado tono de travesura y ligereza, no alcanza en modo alguno a hacerse acreedora de la solemnidad que requeriría un homenaje al héroe de Tucumán y Salta, al día siguiente de sus funerales. Es verdad que el autor ha querido pintar el ambiente de ciertos hombres de armas en momentos ajenos a su quehacer específico. El juego, las disputas, la aparente ligereza que es sólo valentía, en algunos de los oficiales, la presencia de una mujer en la escena —presencia injertada que responde a un episodio adventicio, sin razón de ser— todo ello da un aire festivo, necesariamente alejado del punto esencial: la batalla de Tucumán y la personalidad del General Belgrano.

Aquí, como en otras piezas ya comentadas —por ejemplo, *El detall de la acción de Maipú*— se relatan las batallas, y, para ello se utiliza el mismo recurso: uno de los que estuvieron presentes hace la narración ante el auditorio popular, que se conmueve y manifiesta su admiración.

No podría decirse que exista aquí acción dramática. Pequeñas

escenas sin importancia, breves, insignificantes conflictos se mezclan a lo que es el motivo central —no el conflicto central, por cuanto no lo hay—. Hacia el final se ofrece alguna escena interesante, cuando Belgrano aparece con su Estado mayor y el Oficial del ejército realista, dispuestos todos a establecer determinados pactos. Después del rechazo unánime de los que escuchan la propuesta del oficial español, se entabla un diálogo referido a las batallas perdidas y ganadas. Y surge Huaqui, Suipacha, Río de las Piedras.

El diálogo es, sacando naturalmente la referencia a las batallas anteriores a Tucumán, movido, rápido, con algunas chuseadas, que le dan un tono festivo. El relato es lo mejor de la pieza. Siempre resulta en beneficio de lo teatral, en esta primera época, el uso del lenguaje popular. Y estos soldados, que hablan en su forma rústica y vulgar. le dan un carácter realista que puede señalarse como un paso positivo en ese momento en que lo convencional y falso ocupaba la escena. Dice Chuflete, que es quien cuenta la acción de las armas argentinas: *Pues sí, amigos; escusao / será contarles aquí / quantos lances les pasaron / a los nuestros, hasta que / allá en Suypacha se ahogaron / tantos. Pero dende entonces / siempre nos talonió largo / la gente del enemigo: / y como too paisano / en pudiendo se reunía / con los de acá, de contao / mi vine con mi cuñada / dende Salta. Allá en Yatasto / ya nos apretaban fiero; / ¡y al instante don Belgrano / dispuso la reculada / pa el Tucumán, ordenando / que vinieran las carretas / y familias caminando por delante... ¡Dios del alma! / parecía hormiguero el campo / con tanta mujer! Toditas / con sus hijitos cargaos! / Daba miedo! ¿Y la mozada / que venía repuntando / de la Quebrada del Toro, / de Salta y Jujuy? ¡Paisanos / no lis puedo ponderar! / ¡Derecho viejo! Ni el diablo / que pudiese discuidar: / siempre la micha en la mano / pa los cañones; y siempre / Oficiales y Soldados / durmiendo sobre el fusil!*

La pieza lleva, al final, la indicación de *fin del acto 1º*. Groussac supone que no fue terminada; pero Narciso Binayan señala que la

### *El Tema de la Independencia*

palabra escrita en un momento determinado y que dice *pito*, manifestación que indicaba la bajada del telón, podía ser el final del primer acto; y sólo un error, la acotación que se lee al fin de la obra.

En cuanto si la pieza está o no terminada, nos inclinamos a opinar en desacuerdo con Binayán; pues la defensa y el triunfo del Tucumán, que es el motivo fundamental, no está presente en este acto que se conserva. Asistimos hacia el final a los preparativos de la batalla; numerosos voluntarios se han presentado al Gral. Belgrano, quien, al preguntar *¿Quiénes son estas gentes?* es informado: *Son los patriotas de Santiago / del Estero*. Ordena entonces Belgrano que se les dé armas y se los incorporen a las tropas. Y agrega: *Hijos del Sud esforzados, / si pretendemos ser libres / fuerza es vencer este paso*. ¿A qué paso se refiere? Es lógico presumir que se refiere a la batalla que habrá de librarse, por cuanto fueron negados al oficial español las tratativas propuestas. Además, hay aprestos de combate. Lo expresa con zumbón acento, con un eufemismo muy popular uno de los soldados, Malapeste. Cuando tocan a generala, dice: *Esto hiede a fandanguillo*, al mismo tiempo que se oye, dentro, tres cañonazos. Sabido es que la expresión *fandanguillo*, diminutivo del baile español, de movimiento vivo que se acompaña con guitarra, castañuelas, y platillos, significa, en su acepción familiar y figurada, bullicio, escándalo, ruido. El diminutivo le añade, además, un matiz burlón, con una vaga intención aumentativa. Es decir, iba a empezar la batalla. Por otra parte, el relato, no se refiere a la batalla de Tucumán, sino a la de Suipacha y a la de Las Piedras, anteriores, como se sabe, a ésta.

Esto está corroborado por otro personaje, Cosme, que dice: *¡Pay-sano! ¡Canario! ¿Qué significa esta bulla?* Y le contesta Pierna Santa: *Que si acaso no me engaño / dentro de muy pocas horas / estaremos atacando*.

Estamos, pues, de acuerdo, con la conjetura de Groussac quien supuso que la pieza estaba incompleta.

*La batalla de Pazco* es otra de las obras que celebran acontecimientos bélicos de interés continental. La batalla de Pazco contribuyó, como la de Nazca, a propagar en las poblaciones del Perú el espíritu revolucionario. En este sentido está tomado el asunto de la pieza. No se nombra aquí al General Arenales, que fue quien la libró, sino al propio realizador del plan de la independencia de Chile y de Perú, es decir, al General San Martín.

*Dicha obra posee un hondo interés. Descubre no sólo la conciencia de la época, sino el nuevo espíritu que en nuestra nacionalidad labra la historia, cuya expresión hállase en los sentimientos en pugna de algunos de sus protagonistas y en el soplo épico que orea sus diálogos.* Tal es la opinión de Jorge Max Rohde. En efecto, la obra pone de manifiesto el fervor de la población del Perú por la gesta de la independencia, la necesidad de recibir, junto con las otras naciones americanas, los beneficios de la acción emancipadora. Pero también señala cómo las autoridades —en este caso el alcalde del lugar— se hallaban de acuerdo con el ejército realista —en la ocasión mandado por O'Reilly— a quien se alude con alabanza.

Es la primera obra escrita en prosa, dentro de las que hemos venido comentando. Eso le presta naturalidad y vigor. El monólogo inicial del Alcalde ilustra bien al respecto: *¿Será posible? ¿A tanto puede llegar la temeridad de este hombre que se haya atrevido a concebir una empresa semejante? Pero si no fuera así, ¿a qué fin había de invadir este territorio? ¿Quién pudiera creer que después de haber atravesado los Andes con su ejército, cosa que nos parecía imposible, después de haber vencido en Chacabuco y en Maipú, y no habiendo dejado siquiera un soldado del Rey en todo Chile, había de venir este hombre por estos países? ¿Se habrá podido figurar tan fácil la conquista del Perú?*

El autor de esta pieza ha tratado de que la figura de San Martín sea presentada en su alto relieve moral, del mismo modo que lo hizo el autor de *Defensa y triunfo del Tucumán*, con la de Belgrano. De

### *El Tema de la Independencia*

modo que la serenidad, la justicia, esa suerte de paternidad guiadora que lo caracterizó, está subrayada por el tono afable pero firme con que el autor presenta sus parlamentos. Véase, por ejemplo: *¡Compañeritos! Conservad el orden. Los nobles habitantes de estas comarcas son nuestros hermanos, observad con ellos como hasta aquí la más recíproca unión e inalterable armonía; hacédles conocer con vuestras virtudes que nuestro intento sólo se reduce a hacerles participe de los deliciosos frutos que producen la libertad e independencia.*

La figura del hijo del Alcalde, que tiene ideas revolucionarias y ruega a San Martín que lo acepte en su ejército es, indudablemente, falsa. Su acento, exagerado; su palabra, sin convicción. Es un personaje convencional, que debió haber sido tratado con veracidad y fuerza, dada la singular situación en que se encuentra en el orden familiar y político. Pero éste y otros muchos errores son fácilmente señalables en ésta y en otras tantas obras de nuestro teatro incipiente.

Por otra parte, el diálogo es ágil, tanto el que se desarrolla entre el pueblo, como el que tiene lugar entre los militares. Es lógico suponer que 1820 es la fecha en que fue compuesta, año en que se libró la batalla de Pazco; pero se tiene noticia de su representación en 1834, por el aviso de la Gaceta Mercantil del 11 de enero de ese año.

El sentido de independencia, de unión, de fraternidad, de americanismo está presente en los vivas del pueblo: *¡Viva la libertad e independencia! ¡Viva la patria, Americanos!* O bien: *Y el Dios de las batallas anime nuestro esfuerzo para que desterrando el despotismo de nuestras Américas, logremos ver en ellas afianzada la libertad e independencia!*

La rebeldía ante la opresión, el espíritu de libertad que en Mayo estalló como un fruto maduro, tiene en América importantes manifestaciones anteriores, durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Manifestaciones que se traducen en levantamientos donde la opresión se rechaza con violencia y la prédica verbal da paso a sangrientas luchas. Las

revoluciones de los Comuneros del Paraguay y de Corrientes, ambas del siglo XVIII, son significativos movimientos referidos a esa posición de derecho por parte de los amotinados que tanto sorprendió al asesor Rocha y Rodríguez que instruyó el sumario en ocasión de la sedición de Corrientes. Los nombres de Antequera y Mompó, unidos a la historia de Perú y Paraguay, con sus ideas sobre el *común*, sobre el derecho que asiste al pueblo —más poderoso aún que el mismo rey— están indeleblemente grabados en la evolución de movimientos democráticos que van a desarrollar en el Plata las ideas de emancipación, fecundadas, claro está, por la cultura y las ideas revolucionarias europeas. Pero estaba en la entraña del pueblo indígena esta rebeldía, esa digna rebeldía que lo llevó, a lo largo de tres siglos, a sacudir la opresión.

De la entraña misma de la naturaleza americana venía el clamor; y se luchó por mejorar las duras condiciones que imponía la conquista. Uno de esos movimientos fue el realizado por el peruano José Gabriel Condorcanqui, en la segunda mitad del siglo XVIII. Más conocido con el nombre de Tupac-Amarú, la historia de ese levantamiento al frente de miles de indios que lo tenían por su caudillo, como posible descendiente de los incas, esta unida a la literatura que halló en este acontecimiento un tema apropiado para su desarrollo en la épica o en la dramática.

Dentro del teatro histórico, teatro que manifiesta el espíritu de emancipación que rige los destinos de América, habrá de señalarse *Tupac-Amarú* como una de las obras más importantes.

¿Quién es el autor de *Tupac-Amarú*? Las iniciales que lleva el manuscrito son L. A. M.; responden, evidentemente, al nombre de Luis Ambrosio Morante, el actor de teatro rioplatense que hizo arreglos de obras dramáticas europeas y que se supone autor de *El hijo del Sud*, pieza ya comentada anteriormente. Jorge Max Rohde, en la noticia que precede a la obra, publicada en la Sección Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y



### *El Tema de la Independencia*

Letras de Buenos Aires, estima que la procedencia peruana de Morante sería una razón del color local y de la simpatía hacia lo incaico que trasuntan las escenas. Además, *El hijo del Sud* lleva por epígrafe un terceto de la *Elegía al duque de Alba*, de Garcilaso, cuyo contenido sirve, en muchos momentos, para dar significación a los parlamentos. Max Rohde deja señalado que incidentalmente se glosa en *Tupac-Amarú* dicho terceto y se transcriben algunos de sus endecasílabos.

Una razón que apoyaría esta paternidad es la siguiente: Llama la atención en la sintaxis, el empleo de construcciones galicadas —tanto en el uso del *que*, como en el gerundio—; estas construcciones, muy en boga entre los escritores del 80 —amantes lectores de obras francesas— no lo estaban tanto en el 20. Morante fue un autor que adaptó muchas obras francesas para nuestro teatro. Pudo haber sido su manejo del francés y la frecuente tarea de traducir algunas piezas lo que lo llevó a ese contagio de la sintaxis francesa. ¿O se trata simplemente de una traducción libre de autor francés, tal como lo señala Roberto Giusti en la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta, aunque lamentablemente no indica el autor?

Nos interesa señalar esta opinión de Max Rohde: *Si se llegase a fortalecer la paternidad que insinuamos de Tupac-Amarú, el nombre de Morante cobraría, desde esta publicación, singular importancia en la historia de nuestro teatro*. Trataremos de considerar por qué razón el nombre de este actor adquiriría tal importancia.

En *Tupac-Amarú* la técnica, la estructura, el lenguaje, se manifiestan de manera más evolucionada que en las anteriores producciones teatrales que han sido comentadas; la acción dramática, las situaciones y el relieve de los personajes, demuestran una madurez mayor. Alcanza un valor no logrado en las anteriores manifestaciones dramáticas. Si la acción teatral sólo existe en el presente —tal como lo expresa Touchard— es decir, *cuando vemos delante de nuestros ojos modificarse una situación por la determinación de los personajes*, puede aceptarse que en *Tupac-Amarú* se ve el desarrollo de la acción,

pues ante los ojos del posible espectador se van transformando las situaciones por el cambio de pensamientos, actitudes o decisiones de los personajes.

El asunto está tomado del hecho histórico —la sublevación de Tupac-Amarú ante la opresión de los españoles—; pero como el autor aclara, invocando a Schlegel, *el dramático no es historiador; aquel pinta; éste, refiere; aquel cómo pudiera suceder: éste cómo sucedió*. En consecuencia, se modifican conceptos diversos: por ejemplo, se hace de Tupac-Amarú un mitayo, cuando nunca lo fue. Pero es el caso que no interesa la fidelidad histórica para juzgar la obra dramática. Si se conserva o no el espíritu que alentó el hecho histórico, eso sí interesa. Y está aquí presente con fuerza, y con aciertos que a veces se traducen en logrados versos, sonoros y recios, que, generalmente, no caen en lo convencional, como en otras producciones de la época.

Se trata de una obra larga, de cinco actos; en esto ya se diferencia de las piezas breves, alegóricas muchas de ellas o de los sainetes rurales que se han venido comentando. Está estructurada con sentido de la composición teatral; y el problema planteado tiene contenido dramático y humano.

El estudio de caracteres ofrece un interés especialísimo en este teatro incipiente, ya que el conflicto se produce en torno a dos figuras fundamentales, con relieve propio: Tupac-Amarú y Ventura Santelices, hijo del Corregidor, es decir, del tirano contra el cual el indio habrá de levantar la sedición. La tierna y a la vez viril amistad que une a ambos personajes, contra todo prejuicio de raza, amistad basada en la justa apreciación de los derechos del indio, en el sentimiento de humanidad y de igualdad por parte de Santelices, es eje del conflicto que se plantea cuando éste, conocedor de los planes de subversión que Tupac-Amarú le confía, se encuentra en el terrible dilema de salvar a su padre o traicionar a su amigo, y con él, a todos los que en él confiaron.

El amor tiene en esta pieza ecos de verdad, y se abandona en la

### *El Tema de la Independencia*

expresión, directa y sobria, el lugar común, característico de producciones anteriores. Este sentimiento que une a Tupac-Amarú y Micaela Bastidas, es también motivo de complicación argumental, por cuanto ante la aparente traición de ella en favor del Corregidor, el indómito indio piensa, con supremo dolor, en sacrificar a su amada, antes de aceptarla indigna.

Amor, amistad y patriotismo, tres importantes motores que hacen andar la acción. Las situaciones dramáticas se promueven porque muchos de los momentos escénicos poseen su dinamismo interior y acarrear un cambio en las situaciones. Así, por ejemplo, la actitud de Santelices ante el peligro de muerte que corre su padre, modifica la situación dramática. La generosidad del indio que comprende cómo es imposible que su amigo no defienda a su propia sangre, trae aparejada la inmediata modificación de situaciones con la consiguiente libertad del terrible Corregidor que habrá —según se intuye— de tomar venganza.

Si se entiende por carácter del personaje comportamiento frente a determinada situación, Tupac-Amarú es, en esta pieza, un carácter; en él se da también la conducta y la voluntad para solucionar la situación. El protagonista encaja dentro del personaje tipo: el héroe, y está bien definido por una cualidad: la bravura. Del mismo modo puede decirse que Santelices es también un carácter. Los dos actúan con todas las connotaciones implícitas en el sentimiento de amistad que los une y en la justa causa que defienden. El furioso antagonismo que entre españoles y americanos se establece, hace exclamar a Tupac-Amarú: *Jamás los españoles / mirarán sin dolor nuestras ventajas, / Jamás se convendrán a respetarnos / como a dueños de América. Ellos aman / mucho su peculado y despotismo / para hoy reverenciar al que arrastraba / sus cadenas ayer. Allá en sus orgías / su impotente furor así proclaman: / ¡Guerra de sangre! ¡Esclavitud o Muerte! / ¡Rebeldes, elegid! Las alianzas, / la igualdad con vosotros es un crimen. / América sucumba o bien España!* Sin embargo, el español, Santeli-

ces, y el indio se unen en un pacto de amistad y de honor en la defensa del suelo americano y de sus hijos.

La pasión de los celos, la del amor, la generosidad, el perdón, fusionados con sentido humano y real, quitan convencionalismo a la acción heroica que, a veces, en el teatro o en la epopeya, exceden las posibles acciones de los hombres. No dioses, sino héroes; el autor ha tratado con mesura la heroicidad de su protagonista quien, humanamente, pasa de la agresión al perdón, del amor al odio, provocando situaciones que determinan la acción dramática.

Quizás no sea tan sobrio en la pintura del Corregidor, del alcalde Arriaga, es decir, de los que podrían clasificarse convencionalmente de personajes malos. En cambio, sobria y mesurada, surge la actuación de Micaela Bastidas, en lo que se refiere a su condición de esposa del héroe; pero también engrandecida en exceso por su generosidad descabellada —la protección que ofrece al mayor enemigo de todos los mitayos, el cruel, el perverso e hipócrita Corregidor—. Bastidas interviene, clamando por el perdón del caudillo: *Teneos... / ¡Inca Tupac-Amarú! ¡Qué! ¿Tú hablas / de la virtud y asesinar pretendes / al padre de tu amigo?... Quien se jacta / descender desde Manco no es posible / que con crueldad pacte alianzas / no es dable, no es capaz que se resista / el grito del dolor ... De aquí te aparta, / hombre ferino! ... ¡Aparta de nosotros / Déjanos al abrigo de la casta / inocencia! ... No cabe que os conduzca / a la gloria, un furioso que se baña / en la sangre del hombre que le implora / un perdón generoso.*

La estructura de la obra responde a los cinco actos seudoclásicos. Y no presenta el trágico final de Tupac-Amarú, sino que se cierra el último acto en el momento en que el Corregidor es absuelto por los indios que iban a ultimarle. Un abrazo fraternal une a Santelices con el caudillo indígena, quienes se prometen continuar la breña por la consecución de la independencia.

La obra está escrita en verso. En casi toda su extensión se emplea el endecasílabo; con acierto se mezclan con él versos de cuatro y siete

### *El Tema de la Independencia*

sílabas, que le dan agilidad. Además, el encabalgamiento y el corte del punto en medio del verso, le confieren diversidad y riqueza de ritmo.

A veces, el autor logra elogiabiles estrofas, vibrantes y eufóricas, donde se introducen algunas —muy pocas— metáforas. Tupac dice, refiriéndose a la lucha que habrá de entablarse con su máximo enemigo, el Corregidor: *Entonces quedaremos en la estrada / el uno muerto, el otro victorioso, / o ambos exhalaremos allí el alma envuelta entre espumosa y negra furia / hasta morder la tierra ensangrentada.*

Por todo lo que queda dicho, merece ser citada esta obra con especial elogio dentro de este teatro incipiente.

El año en que se escribió, es 1821. La otra pieza atribuida a Morante, *El hijo del Sud*, es posiblemente de 1816. Un enorme salto debió de haberse producido entre una y otra, en cuanto a logro de composición, del manejo de los personajes, e inclusive, del lenguaje y del verso. El gusto seudoclásico y sus convencionales alusiones están en la primera mucho más manifiesto; el verso tiene menor calidad estética. Todo esto apoyaría la hipótesis de una posible traducción de autor europeo, por parte de Morante.

El intenso aliento de lucha por la libertad que está presente en casi todos los diálogos o en las exclamaciones y en los vítores de los indios, el sentido de amor a la naturaleza americana pondría a esta obra en un lugar de privilegio en el teatro con tema de la independencia. Además, por su calidad formal, por la dignidad del lenguaje, implicaría, si verdaderamente se trata de producción original y no simple traducción, un importante paso dentro de la evolución de nuestro teatro.

En 1819 se escribe en Buenos Aires una obra teatral que refleja evidente influencia moratiniana. Se titula *El hipócrita político* y denuncia —ya el título lo adelanta— uno de los vicios que fueron condenados por importantes autores mundiales, entre los que el nombre

de Molière acude en primer término a la memoria. Pero el interés que para nosotros tiene esta pieza no está en la actitud moralizadora del autor con respecto al vicio señalado, tomado en un sentido universal, sino en la importancia de este vicio vinculado a las ideas y a las circunstancias políticas que dominaban en esa época, en Buenos Aires. Y más aún: a la conciencia de patria todavía en formación, pero firme y decididamente anudada en torno a la idea fundamental de libertad y de independencia con respecto al poderío español.

Se trata de una obra cuya composición denuncia la influencia moratiniana, en el contenido y en la composición. Responde al ideal seudoclásico enunciado por Moratín en el prólogo a sus obras. Las tres unidades aristotélicas han sido respetadas y se persigue la descripción del ambiente y de la sociedad con un fin moralizador.

Es la primera vez, dice Jorge Max Rohde en la noticia que precede a la obra publicada por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, que en la literatura argentina se describe el ambiente familiar porteño. *En los diálogos de sus héroes percibimos, —agrega— sino el eco recóndito de los sentimientos y las pasiones de una sociedad que empieza a interrogarse a sí misma.* Pasiones y sentimientos de la sociedad, inquietud sobre la estabilidad y la sinceridad de los sentimientos. Es tema central la hipocresía. Y al presentar el autor las intrigas urdidas para el logro de apetitos innobles de carácter individual, denuncia un estado de cosas que responde a apetitos innobles en lo colectivo y una falsía que corre paralela en las actitudes personales y en la actuación pública.

Si se ha incluido esta obra entre las que tratan el tema de la independencia, es porque aquí, en un ambiente muy alejado de aquellos que exaltaron la gesta emancipadora, se está luchando dentro de los límites de un salón porteño, por el amor a la independencia lograda, por el respeto a los sentimientos patrióticos, por el desenmascarar a quienes se dijeron partidarios de la independencia, ocultando sus verdaderas maquinaciones en contra de la felicidad de la patria. La

### *El Tema de la Independencia*

pieza finaliza justamente con esta expresión: *¡Oh patria mía! Cuando será el día en que, libre de las acechanzas de estos monstruos reposéis segura en las virtudes de vuestros hijos; mas ese día feliz se aproximará. ¡Hipócritas! temblad.*

D. Melitón es español y está ocupando un cargo en el gobierno de Buenos Aires. Aparenta ante todos, y debido a sus múltiples manifestaciones en contra de la tiranía española, estar voluntariamente convencido de la justicia de la causa americana. La verdad es muy distinta. Desprecia a la revolución y teje intrigas en la sombra, para triunfar en el posible día en que los patriotas perdieran los derechos obtenidos. Su conducta en lo político es reflejo de su conducta en lo privado. Vive en permanente falsedad; aparenta una honestidad que está muy lejos de poseer. Y mientras da consejos a su íntimo amigo, D. Fabián, para alejar al novio de la hija —sincero luchador y honrado patriota— maquina enredos para quedarse él con lo que sueña: los favores y la fortuna de la bella hija de su amigo. Miente a su amigo, miente al novio de su pretendida, le miente a ésta, urde enredos, formula engaños, falacias, arterías. El hipócrita se define a sí mismo al pronunciar este monólogo: *Ya nada tengo que recelar en la carrera de mis proyectos. D. Fabián se ha entregado a mi dirección; Teodoro ha creído mis ofertas. He sabido ganar de ambos la confianza; pero nada habré hecho, si no alimento en uno y otro la opinión que de mí han formado: mas esto queda a mi cuidado. La esquivia Carlota será mía. Su brillante herencia fijará mi fortuna para siempre. Unido con ella me trasladaré a un país extranjero hasta que se decida la suerte de América; entre tanto no me descuidaré en mi sistema con respecto a los negocios políticos; pues cualquiera que sea el resultado de la contienda, estoy a cubierto. Podrán los filósofos modernos llamar hipocresía esta conducta... necios! que aún no han aprendido la verdadera filosofía!*

En otra escena, la cuñada de D. Fabián trata de tranquilizar a su sobrina: *Vaya, serán aprensiones tuyas. Yo le he oído en varias*

*sociedades de americanos brindar por la felicidad del país!... entonar la canción patriótica, mofarse de Fernando 7º.*

El sentido de generosidad para con los enemigos que ya fuera señalado al hacer el comentario de piezas anteriores, vuelve a hacerse presente en esta pieza. Dice Theodore, el novio de la protagonista, que ha sufrido el resultado de las falacias de D. Melitón; *Quiero que este hipócrita —si es capaz de gratitud— haga justicia a los hijos de América, confesando que no son menos celosos de su dignidad que magnánimos con sus enemigos.*

¿Quién es el autor de *El hipócrita político*? En la edición citada del Instituto de Literatura Argentina, al cuidado de Jorge Max Rohde, se consigna en la portada: *comedia en tres actos P. V. A.* Roberto Giusti, en la Historia de la Literatura Argentina, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, considera que no debió haberse incluido la primera inicial, que corresponde a la preposición *por*, pues dicha inicial no existe en el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional. Y estima que las iniciales V. A. deben corresponder a Valentín Alsina; confirma esta presunción, dice Giusti, el hecho de que Alsina es autor de una traducción en prosa de la *Sofonisba*, de Alfieri, cuyo manuscrito, parece copiado por la misma mano que escribió *El hipócrita*: este manuscrito lleva en la cubierta las iniciales V. A. Ambas obras están escritas en lenguaje correcto y llevan repartidos los papeles entre los actores del Coliseo, con letra del autor.

Las consideraciones del celebrado crítico llevan a suponer que, en efecto, el autor de *El hipócrita* es Valentín Alsina.

Con esta comedia el autor ha querido denunciar no la aislada hipocresía de un individuo que pudo existir aquí como en cualquier parte del mundo, sino un estado de cosas adversas, falaces, que, resumidas en un personaje, responde a una realidad espacial-temporal determinada. Es muy posible que en Buenos Aires, en ese momento, muchos españoles que en apariencia apoyaban la independencia al solo fin de resguardar personales situaciones, conspiraran contra la tran-



### *El Tema de la Independencia*

quilidad del país, en la menuda y solapada insinuación o en las argucias e hipocresías con que confundían a los que lo rodeaban.

*El hipócrita político* es, entre todas las piezas comentadas, una de las pocas —otra sería *La batalla de Pazco*— donde palpita la vida de un salón en América. Pero mientras en esta última obra el salón no es más que simple marco que recoge las exteriorizaciones de una sociedad que sólo habla de hazañas guerreras, en *El hipócrita político* el salón presenta la verdadera vida de una familia porteña, con sus costumbres, sus hábitos y sus problemas, que nacen de una realidad condicionada por determinada época y determinadas circunstancias.

Sin que se quiera establecer ninguna clase de conexiones con el tema de la pieza que se acaba de analizar, se impone el recuerdo de autores españoles, habitantes de Buenos Aires, que cantaron a la independencia americana. Por su violencia y la fuerza de la injuria, sorprende José Manuel Sánchez, autor del *Arauco libre*, pieza alegórica, ya comentada.

José Manuel Sánchez vuelve a inspirarse en Chile para cantar a la independencia en su obra *El nuevo Caupolicán*. Esta vez es el protagonista Caupolicán, un personaje simbólico, descendiente del célebre guerrero indígena que inspiró tantas célebres composiciones poéticas. Se trata de una pieza breve, en verso, semejante en gusto y factura al *Arauco libre*. Pero en este caso la escena tiene lugar en un bosque cercano a la ciudad de Caracas. Por eso el subtítulo de la pieza reza así: *El bravo patriota de Caracas*. La época es la de la independencia americana. Caupolicán representa, en realidad, el espíritu de América, el mismo que luchó en el siglo XVI por la defensa del suelo, el mismo que en el siglo XIX continúa luchando por la libertad. Perdura la rebeldía contra el yugo hispano. En ese sentido, así se expresa Caupolicán: *Mi amada patria con prisiones nuevas! / Oh! de la humanidad estrago indigno!*

El gusto seudoclásico se traduce en las alusiones mitológicas —se nombra al Leteo—; en las citas históricas: *Escenas sanguinosas que los Decios / ni los Neronos, ni los Neronos mismos / jamás ejecutaron*; en los acompañamientos musicales y coreográficos.

La música va marcando de una manera ingenua los estados de ánimo del protagonista y casi diríamos único personaje, ya que la aparición de indios que rinden homenaje al guerrero, así como la presentación de algún mensajero no modifican el carácter de esta pieza que es, según la clasificación que en ella consta, *unipersonal*.

Conviene señalar el interés que este teatro primero demuestra en subrayar la posición democrática ambicionada por la revolución. Véase este ejemplo: Cuando los indios rinden honores a Caupolicán, éste exclama: *Qué hacéis, amigos? / Las armas solo del Patricio lucen / en los infandos pechos enemigos: / Yo no puedo admitir esas señales / resabios del odioso despotismo. / Yo soy un ciudadano cual vosotros; / esta honra le basta a un buen patricio*.

*El nuevo Caupolicán* lleva la fecha 20 de diciembre de 1815 al pie, junto con la firma del autor. En consecuencia, es anterior al *Arauco libre*, que celebra la batalla de Maipú. Es anterior también a la jura de la independencia. El hecho de que la escena tenga lugar en Caracas, da idea del sentido de unidad americana que privó en la gesta emancipadora argentina, hecho que también demuestran otras obras ya citadas, otras obras que, como ésta, son menores en categoría estética, pero que poseen un alto contenido ideológico y patriótico.