

ENTRE EL AFUERA Y EL ADENTRO DE LA PATRIA

Poéticas del destierro en el teatro rioplatense romántico (1837 - 1857)

Lia Noguera

Historia del teatro latinoamericano

(CONICET-UNA-GETEA)

lianoguera@yahoo.com.ar

Recibido 03/02/2015

Aceptado 26/05/2015

Resumen: En el presente artículo analizaremos aquellos aspectos del teatro romántico rioplatense en los cuales se evidencian los cruces fronterizos que tanto escritores como personajes, realizan en sus exilios. A la vez, profundizamos acerca del modo en el cual los letrados de la época leen, escriben o, en otras palabras, cartografían el espacio de la nación, con el fin de exponer su mirada crítica o laudatoria sobre su realidad política, la cual manifiesta una preocupación, siempre latente, de delinear el nuevo mapa de la nación. Es en este sentido, que resulta central la experiencia de cruce y de desplazamiento geográfico por el cual atraviesan los propios intelectuales en sus destierros políticos durante la época de Juan Manuel de Rosas (1829-1852). Un aspecto que inevitablemente se materializa en las textualidades dramáticas a través de políticas pero también de poéticas de exilio (Amante, 2010) que pone de manifiesto los intentos de forjar un nuevo sistema de pensamiento en detrimento del legitimado en la patria de origen. A tales efectos, nos concentraremos en el análisis de dos obras teatrales del período romántico: *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Xavier de Acha y *Cuatro épocas* (1840) de Bartolomé Mitre.

Palabras claves: exilio, frontera, teatro romántico, siglo diecinueve, Río de la Plata

Abstract: *In this article we will discuss those aspects of rioplatense romantic drama in which frontier crosses are evident that both writers and characters perform in their exiles. At the same time, I will deepen about the way in which the intellectuals of the time reading, writing, or in other words, map the space of the nation, in order to expose their critical or laudatory about its reality look, which manifests a concern always there to outline the new map of the nation. In this sense, is central the crossing and geographic displacement experience by which cross the intellectuals themselves in political exile during the time of Juan Manuel de Rosas (1829-1852). One aspect that inevitably materializes in dramatic textualities through policies but also poetics of exile (Amante, 2010) and It shows that attempts to forge a new system of thought to the detriment of legitimacy in the country of origin. To this end, we will focus on the analysis of two plays of Romantic period: Una víctima de Rosas (1845) of Francisco Xavier de Acha y Cuatro épocas (1840) of Bartolomé Mitre.*

Keywords: *exile, frontier, romantic drama, Century nineteen, Río de la Plata.*

Como citar este artículo: Noguera, L. (2015). Entre el afuera y el adentro de la patria. Poéticas del destierro en el teatro rioplatense romántico (1837-1857). *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* (IV), 84-94. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/entre-el-afuera-y-el-adentro-de-la-patria-poeticas-del-destierro-en-el-teatro-rioplatense-romantico-1837-1857>

Varios son los estudios que señalan el carácter de fractura que la experiencia del exilio marca en la configuración del sujeto que lo experimenta, a la vez que señalan el lugar en el cual el Estado se relaciona con los exiliados, es decir, su carácter de incertidumbre y peligrosidad. Según Edward Said (2005) en su ensayo sobre el exilio, esta experiencia, por su misma separación de su comunidad de origen, implica una desconexión con el grupo y una radical ruptura con el espacio común y la memoria colectiva. Afirma que “es la vida sacada de su orden habitual. Es nómada, descentrada, contrapuntística; pero en cuanto uno se acostumbra a ella, su fuerza desestabilizadora emerge de nuevo” (p. 195). Sin embargo, consideramos que existen constantes manifestaciones en las cuales esa desconexión intenta ser revertida, y para el caso de los exiliados durante la época del segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852) en la Argentina (pero no privativamente de ellos) será mediante la letra escrita. Porque si para el exiliado el hogar, la patria ha perdido su carácter de permanencia y estabilidad, esa misma experiencia del exilio se vuelve una fuente de interrogantes y construcciones discursivas. Tal como lo señalan Fernández Bravo y Garramuño (2003) en su libro *Sujetos en tránsito. Inmigración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana* (p. 13): “la escisión del sujeto supone no sólo la ficción de un territorio imaginario, sino una división más profunda: la que coloca al exiliado enfrentado a su propia cultura.”

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

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

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

Adriana Amante en su libro *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas* (2010) da cuenta de los procesos de desterritorialización y reterritorialización que los intelectuales expulsados de la Argentina durante el gobierno rosista (voluntaria o involuntariamente) realizan en su diáspora. Menciona cómo la nueva territorialidad a la que llegan los emigrados se constituye en un punto en la cartografía de la fuga y cómo desde ese nuevo punto se piensa, se imagina, la nación. Una nación opuesta a la de Rosas es, afirma Amante (2010, p. 99):

el objeto del deseo, la utopía a cuya realización se lanzan los románticos bajo el signo de una paradoja; porque si la utopía de la nación constituida es el *no lugar* deseado, el exilio es el lugar no deseado desde el que la enuncian.

Por lo tanto, ante esta paradoja -agregamos nosotros- el texto se vuelve zona de anclaje a la vez que de subjetivación de la voz, del discurso del intelectual que traspasó las fronteras hacia su destierro. Porque, tal como afirma Viñas (1964, pp. 18-19):

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

En el caso de los escritores de las obras teatrales del período romántico rioplatense, su cruce fronterizo no implica un cambio lingüístico para sus textualidades. Su morada lingüística continúa siendo el español y por lo tanto el desapego a la cultura de origen no es radical. Porque si abandonar la lengua significa producir una sensación de “carencia de patria” absoluta, una pérdida del centro, tal como lo señala George Steiner (2000) en relación con escritores como Beckett, Navokov, Borges, este sentimiento de separación de la lengua materna para producir ficciones no es característica de los escritores románticos rioplatenses de nuestro corpus de investigación. Ellos mediante su lengua de origen cristalizan el presente deseado de “su nación” y la utilizan como un reaseguro que les permite, como los textos que escriben, acortar las distancias que los separan de su tierra. Sin embargo, el cruce de la frontera que ellos realizan, implica un cambio que no es lingüístico sino perceptivo. El desplazamiento geográfico hacia el afuera de la patria hace que ellos pasen del ver al mirar. Son como los protagonistas de *Cartas Persas*, Rica y Usbek, de Montesquieu, personajes persas que, tal como dice Aira (1997, p. 75) “pueden ver a Europa como nadie la ha visto antes, como no pueden verla los europeos, que son parte inseparable del fenómeno Europa”. Es la condición de extranjeros aquello que les posibilita pasar del “ver” al “mirar”, y en ese pasaje sientan un precedente. Porque, “después de ellos, el presupuesto ineludible de la ciencia y las artes, será la mirada”. Una mirada que para el caso de los escritores románticos se presenta como extraviada, que produce discurso mirando desde arriba a la Argentina de Rosas y desde el lado oeste del Atlántico hacia su lado este: Europa.

Mirada de cruces¹, mirada de encuentros, mirada que se hace texto, y es en ese hacerse texto que el escritor vuelve a tematizar el exilio, porque el exilio no es sólo una forma de vida, sino también una materia narrativa que atraviesa a gran parte de los personajes que estos escritores crean. Así, en los textos de los proscritos vemos cómo se proyectan hacia el otro lado de la línea divisoria “que ellos mismos trazan, paisajes y figuras que encarna la identidad en la otredad” (Anderman, 2000, p. 19). Si ellos no pueden traspasar la frontera para “hacer patria”, la letra escrita -y en este caso ficcionalizada- cruza el umbral y funda en ese cruce, el espacio nacional. Por ello, en el teatro de intertexto romántico rioplatense de la primera fase (1837-1857) la temática del exilio, el destierro involuntario

¹ Según Anderman (2000), esta mirada en los románticos argentinos estará relacionada con un mecanismo de resemantización de la frontera al cual denomina “apercepción”: el sujeto desplazado del territorio lo intuye y lo reclama para sí como algo que orgánicamente le pertenece, le es propio.

o voluntario, como así también la condición del extranjero, es una constante que atraviesa gran parte de las obras dramáticas del período. Tanto en las obras rosistas como en las antirrosistas, el exilio y el extranjero aparecerán tematizados, pero sus usos textuales serán diferentes. Si para textos como *Juan de Borgoña, o sea un traidor a la patria* (1846) de Alberto Larroque o *El entierro de Urquiza* (1851) de Pedro Lacassa, unas de las pocas obras rosistas que se conservan del período, el extranjero será el opositor a la patria de Rosas, el unitario o el traidor, el inglés o el brasilero; en las obras antirrosistas el extranjero será la víctima de la opresión, aquel que debe abandonar su patria para poder sobrevivir al otro lado de la frontera argentina y desde allí luchar por la liberación de la tiranía. Sin embargo, ambas textualidades (las rosistas y las antirrosistas) coinciden en mostrar al extranjero como aquel que se encuentra desplazado (geográficamente y culturalmente) y es por tal condición de desplazamiento que tiene un mayor nivel de visibilidad –aunque desde el margen- y produce un pensamiento crítico sobre aquello que le es ajeno. El desplazado construye una imagen desplazada de sí mismo pero a la vez refracta una imagen desplazada de aquello que observa, permitiendo así que la imagen construida por él sea un síntoma de lo otro en tanto diferente pero también en tanto semejante que se repele.

Richard Sennett (2011) señala que son dos las opciones que tiene un extranjero al enfrentarse ante una cultura que no es la propia: asimilarse al nuevo espacio y olvidarse de su origen o vivir en una constante nostalgia que no le permite ni volver a su patria ni adaptarse a la nueva geografía. Si la amnesia que implica la asimilación con la nueva cultura construye una mirada hacia adelante y permite configurar un futuro otro que traduce a la vez una alteración en la identidad; la nostalgia de la patria perdida traduce una sujeción al pasado y por lo tanto un desplazamiento hacia atrás. La primera opción, que implica una autodepuración, una auto-censura del pasado, es la que evidenciará –aunque relativizada- el texto de Lacassa, *El entierro de Urquiza*, en el cual los representantes del ejército brasilero son reducidos a servidumbre y esto es aceptado puesto que prefieren servir al enemigo antes que morir; mientras que la segunda opción será aquella que evidenciará gran parte de los textos que se oponen a las formas bárbaras de dominación, como es el caso de *Amor y patria* (1856) de Alejandro Magariños Cervantes, *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Xavier de Acha, *El cruzado* (1842) de José Mármol, entre otros. Pero en estos casos, y a diferencia de lo que señala Sennett, esa sujeción al pasado, la nostalgia, remite a un sentimiento de compromiso con la patria, con el honor que impide que estos sujetos (personajes pero también escritores) abandonen su deber político.

Ahora bien, el exilio (interior o exterior) en las obras dramáticas rosistas del período romántico posee dos acepciones. Por un lado, se presenta como un recurso narrativo que enfrenta dos modos de entender la lucha política para defender a la patria del yugo de la tiranía: desde afuera de los confines de la patria o desde adentro; por otro lado, muestra la cesura, la falla en el sistema de sujeción de la tiranía rosista. Cabe señalar que tanto las obras rosistas como las antirrosistas apelan a la representación del espacio nacional como un espacio amurallado en el cual Rosas es quien controla los desplazamientos territoriales y evita toda posibilidad de circulación. Sin embargo, en los dramas a favor de Rosas el exilio directamente no es posible: los cuerpos se resujetan (desterritorializándolos) para evitar el desborde o se los elimina.

El exilio en Bartolomé Mitre y Francisco Xavier de Acha

La condición de exiliado en las obras dramáticas del período romántico puede responder a dos tipos diferentes de cruces de fronteras. Uno, el que implica atravesar la frontera geográfica y radicarse en una nueva geografía y cultura. Otro, el que implica un proceso de internalización de frontera, delimitación interna que establece una cesura entre la sociedad a la cual se pertenece y el sitio elegido para “refugiarse” de ese entorno que no se reconoce como propio. Mientras que el primero puede ser entendido como exilio exterior, el segundo es entendido como exilio interior. En este segundo tipo de exilio no se produce un desplazamiento geográfico, sino un aislamiento social, tanto o más dramático que aquello que se experimenta en un pasaje de geografías disímiles. El exiliado interior padece del extrañamiento que le produce observar su mundo, su sociedad conocida, y encontrar allí todos los componentes de lo diferente. El exiliado interior es un extranjero en su propia tierra, es un dislocado social, que también presenta una mirada desplazada, como señala Sennett (1995) sobre aquello que contempla. Ese desplazamiento no está signado

por un desplazamiento espacial sino por un desplazamiento temporal. Ante un presente que se vuelve siniestro, su punto de comparación es postular un pasado o un futuro ideal. Sin embargo, la imposibilidad de incumbencia, de puesta en relación entre esas temporalidades diferentes produce un sentimiento de constante inadecuación que no sólo alcanza al ámbito social sino que, sobre todo, se inscribe en un cuerpo individual. Asimismo, y a diferencia del exiliado exterior, podríamos pensar en el exiliado interior como una especie de refugiado², que consigue ese refugio debido a una red solidaria o a un entorno familiar especial que se lo posibilitan.

Pensemos en Esteban Echeverría, el guía de estos jóvenes intelectuales románticos, que convencido de que la batalla se gana desde adentro de la patria, se refugia en la estancia Los Talas que administraba su hermano. Allí permanece desde 1839 hasta mediados de 1840: un lugar que había sido una antigua zona de frontera con el indio, que mezclaba –según el recuerdo de Eduardo Gutiérrez– “tunas con talas para formar un bosque denso que no era más que un matorral, lleno de pájaros y gatos monteses que parecían tigres, con senderitos abiertos por las caminatas solitarias y melancólicas del poeta romántico” (Amante, 2010, p. 476). En Los Talas, Echeverría encuentra un refugio que le permite continuar escribiendo y alejarse de una sociedad que se ha vuelto hostil pero aún no del todo peligrosa. Es el fracaso de la entrada de Lavalle el suceso que hace repensar esta condición y decide abandonar “su lugar” en la patria y pasar a exilio montevidiano.

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

Esta tematización del exilio interior y la fractura del refugio a partir del ingreso de la “figura oficial” son aspectos –entre otros– que la novela de Mármol comparte con el drama *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Xavier de Acha, escritor uruguayo cuya obra se destaca por ser la primera obra nacional pero de temática argentina. La fractura del espacio doméstico, la violación de la frontera que separa lo público de lo privado, se produce en el espacio familiar de Enrique a partir de la unión marital entre un mazorquero, Juan (perteneciente a la sociedad barbarizada por la tiranía) y una representante de la civilización, Carolina. El ingreso de Juan a esta casa representa la ruptura de los lazos familiares. Porque si “la casa posee el poder simbólico de mantener unidos a sus moradores, porque la rutina consensuada de lo doméstico les provee seguridad frente al afuera” (Iglesia, 1998 p. 208), la presencia de este mazorquero desestabiliza toda seguridad. Por ello, tanto la madre de Carolina, Doña Inés, como sus hermanos, Luisa y Enrique se oponen a tal filiación puesto que, a diferencia de ella y junto con Carlos, son quienes tienen mayor nivel de visibilidad de los conflictos sociales que se producen en la Argentina de Rosas y también los depositarios de los signos de la razón que se contraponen con la pasión desmedida de Carolina. Esta mujer es objeto de deseo de la barbarie pero Carolina no resiste a su embate sino que es seducida por ésta.

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

La mirada racional de la familia de Carolina y de Carlos, nos proporciona una visión de una sociedad corrompida, teñida de sangre, y el pueblo -que se manifiesta en la extraescena- aparece como cómplice de los ultrajes realizados por la figura soberana. Ante esto, la única salida posible que delinean tanto Enrique como Carlos es la del exilio exterior, traspasar las fronteras de la patria y hallar otra territorialidad desde la cual luchar. Como en *Amalia*, una de las tesis que recorre el texto de Acha es la de la ambivalencia entre la lucha desde dentro de la patria o desde fuera. Una ambivalencia que deja de ser tal en el momento que el “refugio” ante la sociedad corrompida, se vuelve también un sitio inseguro para permanecer. Como vemos, dos formas del exilio se hacen presentes: el exilio exterior como posibilidad (pero también como utopía) y el exilio interior, es decir, la forma de vida de un sujeto, Enrique, preso de una sociedad que ya le es ajena y que lo obliga a recluirse en el espacio privado para poder subsistir. En esta reclusión, los extranjeros a la patria de la tiranía (la no patria) son los representantes de la civilización. Así le dice Enrique a Carlos (Acha, 1932, p. 583): “¡Jeneroso extranjero! Tú serás sin duda uno de esos hombres de noble corazón, que tantas vidas han arrebatado a la ferocidad de esos verdugos: uno de esos hombres sobre los cuales pesan ya tantas bendiciones” Esta descripción remite de manera directa a Daniel Bello, uno de los protagonistas de *Amalia* de José Mármol. Hay otros aspectos intertextuales entre la novela de Mármol y el drama de Acha que permiten sugerir la idea de que, en el texto de Acha, los actos primero y segundo se presentan como la prehistoria de Eduardo Belgrano y sus compatriotas en sus intentos de abandonar Buenos Aires y pasar al exilio. Un exilio exterior que en ninguna de las dos obras se concreta y que se ejecuta una vez establecido el enlace amoroso: Amalia y Eduardo en la obra de Mármol; Carolina y Juan en la obra de Acha.

El enlace de Carolina y Juan anticipa y propicia el desenlace trágico de *Una víctima de Rosas*, porque la invasión al espacio civilizatorio y refugio de Eduardo no puede más que provocar intentos de fuga pero también más muertes por la unión entre un representante de la sociedad civilizada (Carolina) y un representante de la sociedad barbarizada (Juan). Tanto en el final de la novela de Mármol como en el drama de Acha los cuerpos terminan siendo, primero, resujetados y luego eliminados por los representantes del poder rosista. Pero, tal reincorporación en el caso de Acha, culmina con la fragmentación del cuerpo de Enrique: se lo decapita y su cabeza se exhibe ante sus familiares y luego ante el pueblo que asoma sobre la ventana, como un acto aleccionador que pone en evidencia la imposibilidad de circular de los cuerpos. Sólo su cabeza arrojada a la multitud³, y por lo tanto la sangre, es aquello que se pondrá en circulación. Nuevamente la sangre tiñe las escenas, invade de rojo a los ambientes, los cuerpos, y deja en evidencia que lo único que corre y recorre el territorio del soberano es el fluido orgánico. Dice Luisa en la escena final ante el cuerpo tendido de Carlos y la cabeza decapitada de su hermano Enrique (Acha, 1932, p. 629):

¡Enrique de mi amor!... ¡Carlos!... ¡murieron!

En carnívoras manos perecieron!

Y tú (a Carolina) llega á tu madre... mira... ¡mira!

Contempla a la infeliz... ya no respira!

Acercate a tocarla!... Deja el llanto...

Pida treguas al cielo tu quebranto.-

Y tú también; verdugo maldecido... (a Juan)

Qué de crimen y sangre estás nutrido.

Monstruo.

(...)

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

Hombre bárbaro, inhumano
 ¡Para esclavo nacido de un tirano!
 Mira... contempla... gózate impasible!
 Y nosotros, ¿qué haceis? Chusma ecsecrable
 Venid... herid... sayones criminales:
 Empapad otra vez vuestros puñales.-
 Venid: no os detengáis... tomad mi vida...
 Que también odio os anida.

Luisa, como personaje embrague de la obra, sintetiza en su discurso las consecuencias trágicas que se provocaron en el orden familiar a partir del quiebre de la frontera que dividía la civilización de la barbarie dejando en evidencia la imposibilidad de una síntesis entre ellas. En la mirada final del texto asistimos a una justicia poética que castiga a Carolina por dejarse seducir por la barbarie y es en ella en donde se concentra el peso de la culpa de los crímenes sucedidos. Pero si en ella se concentra la culpa, el brazo armado que los ejecutó es el pueblo federal. En la referencia al pueblo como “chusma ecsecrable” podemos observar la mirada que la elite letrada, depositada en las palabras de Luisa, posee del pueblo rosista. Para autores como Acha, el pueblo no “compone mundo”, es una masa popular testigo silenciosa de los horrores que contra la civilización ideal se levantan. Por ello su pretendido ocultamiento en las escenas del texto y que sólo se hacen presentes hacia el final del drama como un componente más que posibilita el incremento de signos barbarizantes que permiten darle otra vuelta de tuerca a la tesis del texto de Acha. Porque con los cuerpos sin vida de Carlos y Enrique en esta escena final, el texto de Acha pone en evidencia que los resultados de los cruces fronterizos, -frontera que separa lo público de lo privado pero también una geografía conocida (Argentina) de otra por conocer (Uruguay)- son la muerte y desintegración de los representantes de la civilización. En este sentido, y con un claro pesimismo, la tesis del texto expone que ningún tipo de exilio es posible en la sociedad federal.

En disonancia con la tesis de Acha, el texto de Bartolomé Mitre, *Cuatro épocas* (1840), presenta la concreción del exilio político hacia la tierra uruguaya. Berenguer Carisomo (1947) sostiene que el drama de Mitre posee un indiscutible valor documental puesto que a partir de él se puede examinar todo el teatro de la época de Rosas. Afirma que su interés puede separarse en cuatro aspectos: político, romántico, estilístico y autobiográfico. En el aspecto político destaca la síntesis que el texto hace de la Historia patria (aproximadamente unos catorce años): guerra con el Brasil, revolución de Lavalle, y los años del gobierno rosista. En el aspecto romántico menciona los procedimientos empleados: mezcla de prosa y verso, escenas de terror y el tono declamatorio. En cuanto al aspecto estilístico, “la pieza es harto endeble” (Carisomo, 1947, p. 295), y atribuye esto a la corta edad de Mitre al momento de escribir su drama. Por último, es el aspecto autobiográfico el cual le resulta más interesante a Carisomo, observa que el personaje principal, Eduardo, funciona como un alter ego de Mitre, y lo coloca como el portavoz de sus sueños e inquietudes⁴. Coincidimos con Carisomo en destacar el logro por parte de Mitre de crear una especie de drama total que, mediante una concepción militar de la Historia, sintetiza los principales momentos políticos de la Argentina en lo que va de los años veinte a los cuarenta, y es sobre los aspectos políticos y románticos por él señalados en los cuales nos interesa concentrarnos. Además, consideramos que el texto de Mitre concentra una poética de cruces fronterizos temporales y geográficos que permite posicionar al sujeto de la acción, Eduardo, como

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

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

La obra se inicia con un viaje de Buenos Aires a Montevideo cuyo objeto es liberar a la Banda Oriental del dominio extranjero y es en una sucesión de partidas y retornos que el texto mitriano configura su ideología. En el inicio de la peregrinación se produce la consolidación de los ideales políticos de los jóvenes hijos de Mayo: es en el primero de estos viajes en el que se concreta un cambio en el plano de las ideas que hará posible, luego del retorno a la tierra originaria, la consolidación de las relaciones amorosas. Sin embargo, un nuevo viaje se hace necesario cuando Eduardo y Miguel toman conciencia del estado corrompido de la sociedad. El objeto de este nuevo viaje es liberar a la patria de la tiranía desde el exilio: en consonancia con el ideario político de la época, sólo será posible liberar a la patria desde el afuera. Tal objetivo sólo será alcanzado por medio del uso de tácticas militares que dejan en un segundo plano el componente amoroso. El componente amoroso sólo funciona por momentos como un obstáculo a los ideales de lucha de Eduardo y Mauricio porque, hacia el final de la obra Delfina –la novia de Eduardo–, y en detrimento de sus propios deseos de amor, es quien ayudará a concretar los objetivos políticos y militares de su amado y su amigo.

En la mayoría de los dramas románticos rioplatenses del siglo diecinueve observamos que se acude a una fórmula, amor-patria, que sintetiza el encabalgamiento de los procedimientos residuales del teatro neoclásico anterior y la emergencia de un romanticismo que privilegia el léxico republicano. Además, mediante esta fórmula los escritores encuentran un terreno productivo para el adoctrinamiento del deber de lucha política pero también estética. En el caso del componente amoroso que conforma la dicotomía, en él se construye el lugar del objeto de deseo apelando a procedimientos iluministas: las mujeres representarán la luz, el ángel o la oscuridad, el demonio. Si el lugar del hombre en la sociedad es la gloria, el poderío, el valor, en cambio “para la mujer, tan sólo un imperio –el del amor” (Mármol, 1932, p.119). Ahora bien, a partir de la representación del componente amoroso podemos distinguir dos grupos de obras: a) aquellas que lo ubican en la frontera que establece una división entre el deber político y el deseo sin que haya síntesis posible entre estos dos elementos; b) aquellas en que lo amoroso es concretado una vez alcanzada la victoria en el ámbito político y por tal, lo amoroso aparece como completitud y clausura de las historias dramáticas. En el caso de la obra de Mitre, si en los dos primeros actos los conceptos de “amor y gloria”, “amor y patria” se presentan como irreconciliables, una vez alcanzada la primera victoria (la liberación de la Banda Oriental), esta amalgama podrá realizarse. Lo mismo ocurrirá en el “final feliz” con el último viaje que los conduce al exilio montevideano. En la escena final, y con la idea de que en el exilio se puede continuar con la lucha, estos sujetos se autoproclaman como libertadores. Nuevo viaje, nueva aventura política, y un marcado sesgo positivo sobre las posibilidades que presentan una nueva geografía, dan fin al drama mitriano.

A partir de estas dos obras observamos que tanto Mitre como Acha comparten una preocupación estética por la representación de la condición de los exiliados como así también de las diferentes formas de exilio. Estas obras no sólo ficcionalizan una condición que fue propia de los intelectuales románticos opositores al gobierno de Juan Manuel de Rosas sino también, postulan un archivo de imágenes que concentra los cruces por las fronteras geográficas que estos cuerpos ficcionales (y en algunos casos reales) experimentaron. En este sentido, y a través de sus escritos, podemos observar cómo los escritores argentinos y uruguayos de este período comparten una misma estructura de sentimiento que se manifiesta en sus dramas con relativas diferencias en cuanto al optimismo o negatividad sobre las experiencias de exilio. Así, en escritores como José Mármol y Francisco Xavier de Acha, el exilio es una forma que no expresa posibilidad de salida ante una sociedad corrupta (la sociedad de Rosas) sino que se vive como una utopía. En esta idea de luchar por la patria desde adentro a o desde afuera, estos escritores evidencian su mirada negativa ante la posibilidad de liberación y construyen textualidades que se traman como tragedia (no hay síntesis posible entre una y otra opción) sugiriendo así que la única escapatoria posible se halla en la muerte. Contra esta

visión cargada de negatividad, y tal como lo hemos analizado previamente, escritores como Alejandro Magariños Cervantes, Bartolomé Mitre, Pedro Echague, entre otros, proponen una ideal de continuación de luchas desde el exilio y por lo tanto de posibilidad, aunque futura. Sin embargo, ya sea desde una mirada negativa o desde una mirada optimista sobre el exilio, los escritores románticos que experimentaron el destierro político y escribieron a su patria desde otras patrias, construyeron puentes de palabras que les permitieron acortar las distancias y les permitió construir una morada, aunque más no sea provisoria, para delinear la nación Argentina que pretendían instaurar.

Referencias

Obras dramáticas y literarias

- Acha, F. J. (1932). Una víctima de Rosas. *Orígenes del teatro argentino*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo III, N° 8, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp. 543-630.
- Echague, P. (1925). Rosas y Urquiza en Palermo. *Orígenes del teatro argentino*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo I, N° 6. Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp.395- 477.
- Fajardo, H. (1856). *Camila O'Gorman*. Buenos Aires: Imprenta Argentina del Nacional.
- Lacasa, P. *El entierro de Urquiza*. Manuscrito. Buenos Aires: Museo Histórico Nacional.
- Larroque, A. *Juan de Borgoña o un traidor a la patria*. Manuscrito. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Magariños Cervantes, A. (1857). *Amor y Patria*. Montevideo: Imprenta de la República.
- Mansilla, L. V. (1926). Atar Gull. *Orígenes del teatro argentino*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo III, N° 6. Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp.337- 458.
- Mármol, J. (1932a). *El cruzado*. Buenos Aires: Instituto de de Literatura Argentina.
- Mármol, J. (1932b). *El poeta*. Buenos Aires: Instituto de de Literatura Argentina.
- Mármol, J. (1941). *Amalia*. Buenos Aires: Sopena.
- Mitre, B. (1927). *Cuatro épocas*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo IV, N° 4, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. pp: 136-250.

Referencia específica sobre frontera y literatura/cine

- Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Andermann, J. (2003). Crónicas de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Julio Schwartzman (Dir.). Buenos Aires: EMECÉ, pp. 355-382.
- Batticuore, G., El Jaber, L. y Laera, A. (2008). *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Fernández Bravo, Á. (1994). *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés.

Viñas, D. (1982). *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI.

Referencia específica sobre exilio

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

Iglesia, C. (1998). Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio. Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.). *Historia de la vida privada en la argentina*, Tomo I: País antiguo. De la colonia a 1870. Buenos Aires. Taurus. pp. 203-224.

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

Molloy, S. (2010). Prólogo, *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. pp.19-24.

Rojas, R. (1960). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los proscriptos*. Vol. II. Buenos Aires. Guillermo Kraft Limitada.

Said, E. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona. Debate.

Senett, R. (2011). *El extranjero. Dos ensayos sobre el exilio*. Barcelona. Anagrama.

Steiner, G. (2000). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

Referencia específica sobre filosofía y sociología

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

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

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Referencia específica sobre estudios literarios y lingüísticos

Aira, C. (1997). Exotismo. *Boletín 3*, Grupo de Estudios de Teoría literaria, septiembre, pp. 73- 79.

Lowy M., Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Said, E. (1990). *Orientalismo*, Madrid: Literarias.

Viñas, D. (1964). El escritor liberal romántico, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

Viñas, D. (1971). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Referencia específica sobre historia del teatro argentino y uruguayo del siglo XIX

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

- Bosch, M. (1969a). *Historia de los orígenes del teatro argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso.
- Bosch, M. (1969b). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Castagnino, R. (1944). *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires: INET.
- Pellettieri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, M. (2011). Romanticismo y posmodernidad en el teatro latinoamericano: algunas hipótesis sobre las representaciones teatrales de la civilización y la barbarie en tres siglos. Roger Mirza (Edit.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rodríguez, M. (2007). Civilización y barbarie en el teatro de intertexto romántico: primeras aproximaciones a su estudio. O. Pellettieri (Edit.), *Huellas escénicas*, Buenos Aires: Galerna, pp. 139-146.
- Rodríguez, M., (2005a). Teatro de intertexto romántico y continuidad de la gauchesca (1835-1853). O. Pellettieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, pp. 273-288.
- Rodríguez, M. (2005b). Rosas y el teatro rioplatense (1835-1852). Batticuore, G., Gallo, K., Myers, J. (Comp.), *Resonancias románticas*, Buenos Aires: Eudeba. pp. 167-180.
- Sansone, E. (1995). *El teatro en el Uruguay en el Siglo XIX. Tomo I. Desde los orígenes a la Independencia. Historia de una pasión avasallante*. Montevideo: Surcos.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires: Corregidor.