

Representaciones femeninas en el teatro de Bartolomé Mitre

Lía Noguera
CONICET-UNA-UBA
Argentina

Conferencia - Museo Mitre - 26 de junio de 2017

Acto conmemorativo por el 196° aniversario del natalicio de Bartolomé Mitre

El romanticismo en la época de Mitre

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

El romanticismo, más que un movimiento artístico o filosófico, es una forma de vida totalizante y es el primer movimiento con un pretendido carácter de universalidad, no sólo por sus alcances geográficos sino también por su capacidad de incidir en diferentes géneros: poesía, literatura, historia, filosofía, música, pintura, entre otros. Michael Lowy y Robert Sayre, a partir de las conceptualizaciones realizadas por Gyorgy Lukács y Lucien

Goldman en torno al romanticismo europeo (en especial el alemán, el francés y el inglés), afirman que este fenómeno debe entenderse como una respuesta a las transformaciones políticas y sociales que se producen por el advenimiento del capitalismo. Ellos parten de la hipótesis de que la visión romántica se instala en la segunda mitad del siglo XVIII: se trata de una visión que aún no ha desaparecido y que se constituye como una “forma específica de crítica a la modernidad” (Lowy y Sayre 28), entendiendo por modernidad a la civilización moderna engendrada por la Revolución y la generalización de la economía de mercado. Así, el romanticismo nace como oposición a la realidad capitalista moderna, convirtiéndose de esta manera en una crítica moderna de la modernidad: “lejos de ser una mirada exterior desde ‘otro lugar’ cualquiera, la visión romántica constituye una autocrítica de la modernidad” (Lowy y Sayre 32).

Sin embargo, la inserción del romanticismo en el Plata ha tenido sus relecturas y adecuaciones que de manera relativizada, según Carlos Real de Azúa (1968) -en su estudio del romanticismo en el Uruguay- pueden sintetizarse en la falta de exceso y rebeldía tanto en el plano social como en el religioso¹. No obstante esas ausencias que señala Real de Azúa, como bien lo afirma Myers, es en esas lagunas en las cuales el romanticismo rioplatense encuentra su cauce y su propia significación. Significación centrada en la convicción de que en el presente se vive la falta de ciertos valores humanos esenciales que fueron abolidos y que, a diferencia del romanticismo europeo, no serán encontrados en un pasado lejano, sino en un presente exótico o en un futuro prometedor que encarne la síntesis del orden y del progreso. Así lo señala Alejandro Losada (1983) en relación con la particular apropiación del romanticismo rioplatense:

Estos jóvenes se vieron influenciados por la poesía y el teatro romántico que recibieron admirados, desde el otro lado del

¹ Sostiene Real de Azúa (1968: 36) “Así, fiel a la índole mesurada, parca de todas nuestras expresiones culturales, faltó por ejemplo, en nuestro romanticismo, toda la manifestación de rebeldía metafísica, religiosa y social que del otro lado del océano se expidió a través de algunos grandes escritores de Francia e Inglaterra. Tampoco se encuentra en él la desmesura imaginativa, llevada a extremos de fantasía visionaria que es propia, en especial, del romanticismo alemán. Y, mucho menos aún, el testimonio del nihilismo moral, las señas de una forma histórica (...) de esos estados de angustia, de vacío, de acedia que llegan con distintos ropajes a nuestro tiempo y que dieron al movimiento europeo su explosividad mayor.”

Atlántico; pero se convirtieron al muy poco tiempo en críticos del romanticismo, y se transformaron en militantes de una revolución democrática que trataba de cortar raíces que ligaban a su sociedad con el pasado, en artífices de un nuevo tipo de hombre y de sociedad, y aun, en constructores de una segunda naturaleza americana. Para realizar esta tarea necesitaron también de un nuevo tipo de lenguaje, de otro conjunto de obras y de una diferente forma de cultura que se articulara a este novedoso horizonte de expectativas. (124-125)

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

El teatro actual es llamado al desempeño de un deber austero; su misión más alta es tribunicia y política, como la de la prensa diaria, instrumento admirable de propaganda y de iniciación popular, debe agitar en su seno todas las cuestiones políticas de la época y

presentar por rasgos incisivos y enérgicos, las soluciones más conformes a las opiniones, a los intereses, a las necesidades más generales y más completas de la sociedad.

Su teatro, como el de la mayoría de sus contemporáneos, continuará estas bases doctrinarias y tendrá una fuerte función didáctica: legislar pero también educar, ese será uno de sus principios. Además, en las palabras previamente citadas, observamos cómo la relación entre historia y presente se hace cada vez más estrecha, retomando la voluntad romántica de inserción y acción sobre los hechos para alcanzar el cambio social. Por ello, regeneración de las costumbres del cuerpo social, del gusto y sobre todo una construcción de un ideario político y estético que plasme mediante su inserción en el arte el ideal de cultura que se quiere implementar: estas son las bases del arte en Alberdi, en Sarmiento, en Mitre y en toda una generación romántica de escritores rioplatenses que pretende interpretar la realidad política y cultural mediante un abanico de ideas extraídas de un modelo europeo que en las tierras del Plata tendrá su forma particular para oponerse a un gobierno que le dio la espalda y lo tildan de tirano: Juan Manuel de Rosas. El Restaurador de las leyes, a quien veían en un principio como aquel que iba a concretar las ideas de esta generación de intelectuales, rápidamente se constituye en su peor enemigo al ver que aquello que surgía era una clara oposición a la patria que se deseaba instaurar. Ante una nación federal, agraria y con bases populares que promulga el rosismo, se antepone una nación europeizante en manos de los intelectuales antirrosistas. Para ello, y en cuanto al teatro se refiere, estos intelectuales, apelando a la exaltación del sentimiento característica del ideario romántico, los dramas del período van a cruzar esta estética con un componente que debe regular tal exaltación: la razón. Ésta aparece como el regulador que opera sobre los personajes dramáticos estableciendo así disyuntivas y oposiciones en sus acciones: la razón, asociada al deber patrio, se presenta en los textos como un factor que determina el sentimiento amoroso. Por tal motivo, es en la fórmula amor-patria donde hallamos el encabalgamiento de los procedimientos residuales del teatro neoclásico anterior y la emergencia de un romanticismo que privilegia el léxico republicano. Además, mediante esta fórmula, los escritores encuentran un terreno productivo para el adoctrinamiento del deber

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

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

a) aquellas que lo ubican en la frontera que establece una división entre el deber político y el deseo sin que haya síntesis posible entre estos dos elementos;

b) aquellas en que lo amoroso es concretado una vez alcanzada la victoria en el ámbito político y por tal, lo amoroso aparece como completitud y clausura de las historias dramáticas.

Consideramos que en el teatro de Bartolomé Mitre, quien fue escritor literario, dramático, político y, luego de la caída de Rosas se convirtió en presidente de la Nación Argentina durante el período 1862-1868 y gobernador, se evidencian las dos vertientes de esta representación del componente amoroso. Si *Policarpa Salavatierra*, su segundo drama escrito en 1840, sintetiza una clara escisión entre el deber y el amor; en *Cuatro épocas*, primer drama mitriano y cuyo proceso de escritura se inicia en 1838 tal cómo lo registran los manuscritos de esta obra y que se hallan en el Archivo Histórico del Museo Mitre

(Argentina), lo amoroso se concreta una vez alcanzada la gloria en el terreno de los ideales patrios, es decir, una vez vencido el yugo de la tiranía política.

Ahora bien, a fin de analizar estas obras a la luz de esta dicotomía amor-patria, es fundamental estudiar las representaciones femeninas que este escritor argentino propone a la vez que se vuelve necesario caracterizar sus ideales que se sustentan en el ideario iluminista previamente mencionado. Tanto su Pola como su Delfina representarán la luz, los ángeles del universo masculino, y son la síntesis del ideal de nación que los intelectuales de esta generación del 37 pretenden instaurar.

Delfina y sus cuatro épocas

El texto de Bartolomé Mitre, *Cuatro épocas*, escrito entre los años 1838-1840 y estrenado y representado por única vez en la ciudad de Montevideo el 26 de mayo de 1840, presenta la concreción del exilio político hacia la tierra uruguaya. Celebrado por la crítica del momento, destacado por Juan Bautista Alberdi que la denominó como un drama panfleto, fue estudiada también por el historiador teatral Berenguer Carisomo (1947) quien 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. Él 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: 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, ya que observa que el personaje principal, Eduardo, funciona como un alter ego de Mitre, y lo coloca como el portavoz de sus sueños e inquietudes². Coincidimos con

² 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

Carisomo en destacar el logro por parte de Mitre de crear una especie de drama total que, mediante una concepción militar de la Historia, sintetiza los principales momentos políticos de la Argentina en lo que va de los años 20 a los 40. Sin embargo, es sobre los aspectos políticos y románticos por él señalados en los cuales nos interesa concentrarnos. Además, consideramos que el texto de Mitre concentra una poética de cruces fronterizos temporales y geográficos que permite posicionar al sujeto de la acción, Eduardo, como aquél en quien cada pasaje establece una 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. A la vez, ubica al personaje femenino, Delfina, como aquel potenciador de todas las acciones de Eduardo y cuya espera, durante los desplazamientos que realiza su prometido y luego esposo, es el elixir necesario de sus victorias. Delfina es el personaje que remite de manera literal a quien fuera su esposa desde el 28 de noviembre de 1840, Delfina Vedia de Mitre. Además, ella, y tal como lo indica el manuscrito definitivo de la obra, es la destinataria de su primer escrito dramático al cual agrega: “Las dedicatorias se aprecian por lo que valen, esta valdrá por lo que se aprecie”. En este sentido, tanto Eduardo como Delfina funcionan como espejos de su protagonista en la historia real, evidenciando así que *Cuatro épocas* constituye un diario ficcionalizado de los acontecimientos políticos y amoroso de Mitre y Vedia. Tal es así, que existen diálogos de Delfina que narran las penurias del pasado de Delfina Vedia, proponiendo de esta manera un anecdotario de su vida. A la vez, y considerando el análisis del diario manuscrito de ideas de Delfina que fue escrito en 1840 y que se halla en el Archivo histórico del Museo Mitre, podemos recuperar esta voz femenina y establecer su correlato con su personaje ficcional representado por su esposo. En este diario iniciado en Montevideo el 24 de octubre de 1840 podemos escuchar la voz activa de esta mujer ante un contexto altamente beligerante en términos políticos y culturales. Tal lo afirma Delfina:

Leer con la pluma en la mano es aprovecharse doblemente de la lectura y esto es lo que he determinado hacer hoy. Algunos llenan un diario de sus aventuras, otros de sus sentimientos, yo llenaré de

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.

mis ideas (...). Teniendo a la vista lo que fuimos y lo que somos, nuestras esperanzas, cuántos sueños de oro no debemos abandonar por los días que vendrán.

Además, hacia el final de este diario, y en plena sintonía con el primer acto de *Cuatro épocas*, encontramos un mapa que evidencia la frontera que separa no sólo Montevideo de Buenos Aires, sino a Bartolomé Mitre de Delfina Vedia. Por último, y a modo de cierre de este diario de ideas de Delfina, pero como un sugerido comienzo sintético de los primeros actos de la obra mitriana, nos encontramos con la siguiente frase: “no hay dolor comparable con el que experimentamos al separarnos por primera vez de aquel a quien amamos.” Porque *Cuatro épocas* 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 Mauricio, su amigo, 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 y, por lo tanto, a Delfina. Sin embargo, y a diferencia de otros dramas de la época, este componente amoroso sólo funciona por momentos como un obstáculo a los ideales de lucha de Eduardo y Mauricio, porque, y en palabras del propio Eduardo (Mitre, 1927: 155):

Delfina, la mujer Republicana
Es ángel puro que del cielo emana
Para infundir el brío y el valor.
Cuando oiga la corneta atronadora
Debe ponernos el Morrión luciente,

Y señirnos³ la espada refulgente
Y animar con el beso del amor
La mujer en la tierra de los libres
Nunca debe estorbar á los guerreros
Ella debe señirles los aseros Para bolar la patria a defender
Y debe en nuestro pecho y en nuestro casco
Poner de Mayo los colores santos,
No debe acobardarnos con su llanto
-que tenga fortaleza la mujer- .

Ante este manifiesto del ideal femenino que Eduardo enuncia y el cual coloca el deber de ayudante a las mujeres para alcanzar a vencer el yugo de la tiranía y, por lo tanto, concretar los ideales políticos, la respuesta de Delfina es rotunda (Mitre, 1927: 156):

Oh, tu me haces temblar! Morir mi Eduardo!
No, no te detengo, vuela, vuela
El cielo santo por tus días vale
Pues a los libres vas a defender.

Asimismo, en Delfina también se concentran los ideales de aquello que una madre debe ser, puesto que tal como lo dice este personaje femenino: “una madre es un ángel que nuestro dios nos embía/Nos alimenta, nos cría en su seno maternal.” Así, tanta como madre o como esposa, la mujer en esta obra mitriana se presenta como el reaseguro para que en el ámbito público el hombre pueda concretar sus ideales de lucha. Ahora bien, si en los dos primeros actos de *Cuatro épocas* el binomio “amor - patria” se presenta como disyuntivo (amor o patria), una vez alcanzada la primera victoria (la liberación de la Banda Oriental), esta fórmula se muestra de manera copulativa (amor y patria). Lo mismo ocurre en el final del drama 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

³ Nota de la autora: en las citas de los textos dramáticos, seguimos la ortografía que se presenta en los manuscritos originales y en las obras publicadas.

mitriano en las palabras de Eduardo (Mitre, 1927: 250): “Esclavos de Rosas, hasta el día de la libertad.”

Otro aspecto importante a destacar en *Cuatro épocas*, que comparte con los restantes dramas románticos del período, es aquél que remite a la preocupación por el nombre propio. En todas las piezas antirrosistas del período 1837-1857 encontramos que el nombre sintetiza el valor y la distinción y, por lo tanto, un signo que representa en estos textos una reconquista del mundo familiar, pero en clara remisión a una elite, ante una sociedad barbarizada, y del cual es necesario aferrarse cuando los valores sociales aparecen erosionados. Así también lo leemos en el Diario de Ideas de Delfina Vedia que es su texto titulado Rosas, el cual es una especie de manifiesto político en contra de esta figura de poder y a quien denomina como “Gaucha salvaje” y “Un genio con seguridad que formó a su antojo su reino”, y más adelante sentencia la pluma de esta mujer: “Gloria, nombre, virtud, patria. Todo parece donde tu pié se hace presente. Y bien, Rosas, ¿después? Tal es la pregunta de Dios.” Considerando estas anulaciones que el soberano del territorio realiza y que implican aun la del nombre propio, se hace necesario defenderlo. Porque mediante el nombre, el sujeto se enuncia, se reconfirma su yo y, a través de esa reconfirmación, puede consolidarse y reapropiarse de los espacios perdidos o invadidos. Porque, si el uso del nombre garantiza la individualidad, y una vez garantizada se alcanza la separación de la masa y la salida del anonimato, el sujeto protagonista de las acciones de estos dramas antirrosistas alcanza esa reubicación en la esfera pública y, si tiene éxito, logra también triunfar en el espacio privado. Por ello, el nombre adquiere un valor simbólico que es incomparable al valor económico. Leemos en *Cuatro Épocas* (Mitre, 1927: 145):

Molina

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

Manuel

Yo sé que ese nombre me impone grandes deberes que debo y enar.

Molina

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

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

Eduardo

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

Berón

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

Eduardo

Sí, llora, por q° la losa de los valientes debe ser umedecida con el lloro de la inocencia, llora, p° fortifica también tu alma para q° un día puedas imitar el denuedo, la constancia, y el odio á los tiranos q° á mostrado Berón de Estrada, uno de los primeros que alzó su cabeza, y el primero q° calleron en el campo de batalla, defendiendo la Libertad de la Patria

El nombre, en la obra de Mitre, se asocia con el ser patriota y por tal, necesita ser afirmado y reafirmado lexicalmente, porque si no se nombra, es devorado por un “ellos” antipatriota. Porque si los nombres que representan un linaje son los emblemas de la patria libre, su opuesto, el ‘ellos’ que intentan someterlos a una vida bajo la tiranía, se masifica en un adjetivo que elimina los nombres y los concentra en el calificativo de antipatriotas. No poseer un nombre es resignar un lugar en la patria de los libres. Por ello, mediante el nombre, se reconfigura el territorio de la patria a la vez que se reasegura su tradición y su supervivencia que retoma el ideario político de Mayo.

Esta misma tesis, la del nombre asociado con el ser patriota, recorre también la obra mitriana *Policarpa Salavarieta*. En estos textos, la pérdida del nombre traduce un lugar de infamia y derrota política; sin el nombre la sociedad corrupta o la barbarie del desierto los consume. Por ello, es necesaria su reivindicación, y si la sociedad que se les opone a estos personajes que claman por sus nombres es ciega ante este valor, los personajes se

aferran a él y desde ese aferramiento sostienen su batalla, aun al precio de perderla. Así, ganando y sosteniendo un nombre en el espacio público, estos personajes reivindican su condición política pero, a la vez, y solo mediante su triunfo público, consolidan un lugar seguro y no contaminado para alcanzar la victoria en la esfera privada.

Un aspecto importante para reafirmar esta hipótesis es aquél que encontramos en los manuscritos preliminares al manuscrito definitivo de *Cuatro épocas* registrado en el Museo Mitre. En estos procesos de escritura que responden al año 1838 y que se encuentran fragmentados, con algunas correcciones lexicales, hallamos un cambio fundamental en lo que refiere al nombre propio del personaje principal femenino de esta obra. Si tal personaje vio la luz con el nombre de Delfina, originariamente, y tal como lo indica uno de estos cuadernos de nota de Mitre, el nombre elegido para ella era Argentina. Por tal motivo, y si bien en el texto definitivo hallábamos referencias claras a que esta mujer representaba sinecdóticamente el ideal de patria que el joven Mitre deseaba, con este hallazgo observamos que tal sinécdoque fue un impulso literal para la conformación de su personaje femenino. Así, con esta asimilación: Argentina=Delfina, queda más que comprobado el lugar que las mujeres debían cumplir en la nueva nación que vendrá. Es decir, una mujer/una nación que espera, que resiste a los embates de la tiranía del enemigo para luego alcanzar su libertad y cumplir sus deseos (amorosos/patrios).

La Pola de América

Con veinte años de edad Bartolomé Mitre escribe en 1840 su segunda obra dramática (estrenada en Montevideo, Uruguay) y para ello toma como hipotexto la historia de un personaje histórico, Policarpa Salavarrieta: joven mujer colombiana, nacida en Guadúas en 1795, que luchó por la causa de la liberación de su patria y fue condenada a muerte el 14 de noviembre de 1817 acusada de traición. En el archivo histórico del Museo Mitre hallamos una carpeta que recauda algunos recortes periodísticos referidos a la historia de esta mujer, evidenciándose así su claro interés histórico por este suceso, y proporcionándonos las bases de los hipotextos que el joven Mitre utilizó.

Fiel a sus principios dramáticos expresados en *Cuatro épocas*, en este nuevo drama mitriano desfilan todos los ideales postrevolucionarios, en especial aquellos vinculados con la ruptura del pasado hispánico y la oposición a la tiranía por medio de lo cual se cuestiona indirectamente a Rosas y su gobierno. Los personajes de este texto, Pola, Alejo y Ruiz, son los representantes del pueblo revolucionario americano que se oponen a la soberanía y dominación de la Corona española. Como sujeto central de la acción nos encontramos con Pola, cuyo principal objeto es la libertad de su patria. Todo ello evidenciado a partir de una narración que ensambla procedimientos melodramáticos de procedencia romántica con elementos residuales del teatro de intertexto neoclásico.

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

Ya estamos en Santa Fe:
Las calles hemos pisado
Donde un día ha resonado
El grito de libertad.
Ese sacrosanto grito
Que despertó todo un mundo
De aquel letargo profundo
En que en tres siglos ha dormido!
¡Oh, qué vergüenza! Esas calles que antes un pueblo llenaba
Que por la libertad clamaba
Hoy las llena un pueblo vil.
Pueblo que abatió su frente
Y se olvidó de sus penas
Y al rumor de sus cadenas
Canta, llora, hace reír.
¡Y yo en Granda nací!
¡Oh, qué vergüenza! ¡Qué mengua!
No puede expresar la lengua
La rabia que siento aquí.

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

Si un día
Siendo tu Republicano
Yo te prometí mi mano
Porque en ti un patriota ví
Hoy ya no eres aquél
Que en el campo de la gloria
Con el laurel de la victoria
Su frente supo ceñir
¿Qué has hecho de tu charretera
Por la pólvora sahumada
Y la fulminante espada
Que nuestra patria te dio?
La cambiaste por un sable
Y una casaca española
Te olvidaste de tu Pola
De tu patria y de tu honor.
¿Tu eres Alejo?
Imposible
Siervo de un pobre tirano
Tu no eres americano
Sino...

La ropa del otro, de la representación de la tiranía y contra quien se lucha, aparece en el cuerpo de su amado y da cuenta del contacto que este personaje ha tenido con la

otredad que se pretende eliminar. Por eso Alejo deviene en un cuerpo extranjero⁴ que ya no puede ubicarse ni a un lado ni al otro de los frentes opuestos (España- América). Alejo queda relegado a esa zona gris, en la cual la peligrosidad de contaminación es mayor que la del enemigo, él se vuelve un sujeto inclasificable, ambiguo y, por tal, Pola debe romper su compromiso. Se está de un lado o del otro de la frontera, no hay intermedios posibles en el discurso de Pola, en los grises se encuentran los cobardes y su lucha no acepta zonas intermedias ni cuerpos contaminados. Esa contaminación se opone a lo que representa Pola, que si bien viste su cuerpo con la ropa de un hombre, no comulga con la otredad. Su cuerpo es resistencia, su cuerpo es una frontera⁵ que resiste ante la embestida del dominio español. Así, la pretensión de un cuerpo virginal y original, que encarna Pola, es la sinécdoque del continente, pero también la sinécdoque de su lucha. Por ello el hincapié que la obra de Mitre hace sobre aquellos que fluctúan entre la lealtad a la patria y la traición, como también la fluctuación entre las dos espacialidades opuestas que se presentan en el drama mitriano: una, la que se corresponde con el mundo hispánico, con una supuesta civilización; la otra, la que hace referencia a América y su correlato al mundo bárbaro que imprime el gobierno rosista. Además, a través de los desplazamientos geográficos que los personajes realizan, se muestra la imposibilidad de síntesis entre estos espacios. La fórmula civilización-barbarie como así también la dicotomía amor-patria en *Policarpa Salavarrieta* se presenta desde su disyunción porque, detenida por las tropas españolas por sus actos de

⁴ Los extranjeros niegan la validez de las oposiciones aceptadas. Desmienten el carácter "natural" de las oposiciones, denuncian su arbitrariedad, exponen su fragilidad. "Los extranjeros muestran lo que son las divisiones: líneas imaginarias que pueden ser cruzadas o modificadas (...) Debido a la superposición entre los diversos atributos humanos, y a lo gradual de las variaciones, cada línea divisoria dejará inevitablemente a ambos lados del límite una suerte de zona gris, donde las personas no serían inmediatamente reconocidas como pertenecientes a uno u otro de los dos grupos opuestos que la línea divisoria supone. Esta ambigüedad, no deseada pero inevitable, es sentida como una amenaza, porque confunde la situación y hace muy difícil seleccionar con certeza una actitud adecuada para un contexto de grupo de pertenencia o de grupo foráneo, para adoptar una actitud de amistosa cooperación o de hostil y vigilante reserva. Con los enemigos, se lucha; a los amigos se los quiere y se los ayuda. ¿Pero qué pasa si una persona no es ninguna de las dos cosas? ¿O si puede ser las dos?" (Bauman, 2007: 66)

⁵ "El cuerpo funciona como un límite fronterizo, factor de individuación, lugar y tiempo de la distinción. El cuerpo, en cierta manera es lo que queda cuando se perdieron los otros, es la huella más tangible del sujeto en cuanto se distienden la trama simbólica y los vínculos que lo conectaban con los miembros de la comunidad" (Le Breton, 2008: 153).

insurrección y condenada a la horca, Pola, heroína mítica de la revolución, prefiere la muerte antes que comulgar con la otredad. “Es preferible la muerte a las cadenas serviles”, (Mitre 1947: 37) dice esta mujer.

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

En síntesis, tal como lo hemos analizado, el teatro de Bartolomé Mitre se erige como una poética del desacuerdo político contra la figura de la tiranía representada por Juan Manuel de Rosas. El ideario de la generación de sus opositores se sintetiza en cada uno de sus dramas, ora de manera literal y casi biográfica, ora de manera metafórica utilizando un hecho histórico colombiano. A la vez, y mediante las representaciones femeninas en su teatro, se significa el valor y el lugar que la nueva patria ocupa en sus discursos: en espera, en latencia, pero siempre arrojando una luz sobre aquellos que continúan la lucha política. En ese sentido, el ser mujer implica connotar a este significante mediante rasgos positivos, rasgos que son necesarios ante los posibles desvíos que los personajes masculinos pueden presentar ante la seducción del deber patrio. Si el cuerpo de Pola es aquél que se inviste de poder y valor para concretar su lucha, aunque muera, Delfina será el brazo que sostiene las batallas que su amado Eduardo encamina. Así, estas voces y cuerpos femeninos se invisten de gloria y poder gracias a la letra escrita de Mitre para llevar adelante o acompañar los ideales de la nación que vendrá... y que vino. Puesto que con la caída de Juan Manuel de Rosas el 3 de febrero de 1852 y su posterior exilio, el ideario político de esta generación del 37 se implementa y ha alcanzado su poderío en el período que va desde 1860 a fines del siglo XIX.

© **Lía Noguera**

Bibliografía

- Altamirano, Carlos, Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Arrieta, Rafael Alberto. *Historia de la literatura argentina*, tomo II. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1958.
- Bauman, Zygmunt, May, Tim. *Pensando sociológicamente*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Berenguer Carisomo, Arturo. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: INET, 1947.
- Bosch, Mariano. *Historia de los orígenes del teatro argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso, 1969.
- . *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- Losada, Alejandro. *La literatura en la sociedad de América Latina. Perú y el Río de la Plata, 1837-1880*. Frankfurt: Vervuert, 1983.
- Lowy, Michael, Sayre, Robert. *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- Meyers, Jorge. *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.
- Mármol, José. *El poeta*. Buenos Aires: Instituto de de Literatura Argentina. 1932.
- Mitre, Bartolomé. *Policarpa Salavarieta*. Buenos Aires: Institución Mitre. 1947
- . *Cuatro épocas*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Documentos, Tomo IV, N° 4, Buenos Aires: Imprenta de la Facultad. 1927, pp.: 136-250.
- . *Manuscritos preliminares a sus obras teatrales*, Archivo histórico del Museo Mitre, 1838.
- Neveux, Olivier. “El estado de víctima: algunos cuerpos en la escena teatral contemporánea”, en *Cuerpos dominados. Cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2007, pp.: 115-126.
- Real de Azua, Carlos. “Los clasicistas y los románticos”, en *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya, Tomo 5*. Montevideo: CEDAL, 1968.
- Vedia de Mitre, Delfina. *Manuscrito del Cuaderno de Ideas*. Archivo histórico del Museo Mitre, 1840.