

***Túpac-Amaru* de Luis Ambrosio Morante (1821): la identidad nacional
como resultado de una analogía sudamericana y una utopía porteña.**

María Belén Landini
Universidad de Buenos Aires
Argentina

El manuscrito y sus ediciones impresas

El manuscrito de esta pieza muestra en su portada: “Túpac-Amaru. Drama en cinco actos. Año de 1821”; se compone de 68 folios y cuenta con seis marcas o correcciones realizadas en grafito sobre el texto original. A juzgar por la letra, entiendo que dichas correcciones son del mismo dramaturgo y fueron pensadas para la conservación del texto dramático y no necesariamente para la puesta en escena, dado que se trata de sustituciones léxicas y cambios en la puntuación. También podrían indicar correcciones realizadas durante la traducción, si es que la obra no fuera de autoría original de Morante: “Es atribuida por Bosch y Giusti a una ‘traducción libre’ de un autor francés” (Pellettieri, 2005,188). López (2005, 210) hace referencia al comentario en el que “se felicita –irónicamente- por la mejora de su estilo, insinuando un plagio o una adaptación de un texto francés...” (Guevara, 2011,6).

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

esta repetición, Ugarte Chamorro en *El teatro en la Independencia* (Lima, 1974) se esfuerza por confirmar la autoría de Morante, aunque sus argumentos se apoyan en otro error histórico y biográfico, el de la nacionalidad peruana del dramaturgo, hecho que además lo hace merecedor de encontrarse entre los autores del volumen de Chamorro.

A pesar de esta equivocación motivada por la inexistencia hasta el momento de la partida de bautismo de Morante con la que hoy contamos y que demuestra que nació en Buenos Aires el 7 de diciembre de 1780, Chamorro recoge los estudios realizados hasta esa fecha sobre el dramaturgo y su obra, que no son pocos, pero que se quedan (a excepción de Berenguer Carisomo) en la noticia biográfica y bibliográfica. Arturo Berenguer Carisomo (1947, 172) empieza por afirmar que “entre los posibles ensayos dramáticos se encuentra el ‘Túpac-Amaru’, una de las piezas dramáticas –sino la única– más teatral, bien escrita y humana de este período tan desmedrado para nuestras máscaras”. Carisomo destaca la maestría de Morante en la composición de los personajes, comparándolos con el resto de los caracteres creados en el teatro de la época. Túpac es mucho más “salvaje”, Bastidas se encuentra a “insuperable altura” respecto de las mujeres del teatro de ese momento y los españoles forman un abanico de psicologías nada desdeñable, que transforma a Santelices, según Carisomo (1947, 174), en el verdadero protagonista de la pieza. Rosanna Cavazzana (1961, 35) dice acerca de Morante y el *Túpac-Amaru*:

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

animador infatigable en esa primera hora de exaltación heroica del teatro argentino.

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

Si bien me resulta difícil pensar en una empatía genuina de Morante con la figura del indio porque es altamente dudoso que cualquiera de aquellos intelectuales iluministas porteños la tuviera, existe la posibilidad de que la ascendencia indígena del dramaturgo aparezca de fondo en esta cuestión a la hora de crear sus obras. Ahora bien, más verosímil me parece la idea de que en realidad Morante presenta en sus textos a un líder revolucionario más que a un indio. Túpac-Amaru es un líder que mueve a su pueblo por aquello que es justo. Esa es la imagen que, creo, Morante pretende destacar y poner en la escena para un aniversario en el que se celebra el ascenso al poder de los americanos. *Túpac Amaru* comienza con un epígrafe del Libro 6º, Tomo 3º de los *Ensayos Históricos* del Deán Gregorio Funes, que dice lo siguiente: “Difícilmente presentará la historia de las revoluciones otra, ni más justificada, ni menos feliz”. Recordemos que la fachada del teatro de la Ranchería (anterior a Morante, pero que marcó la base epistemológica desde la que se leyó el teatro en Buenos Aires) mostraba la leyenda “Es la comedia espejo de la vida”. En este sentido, el teatro de Luis Ambrosio Morante fue indisociable de la coyuntura que habitó y que lo habitó al mismo tiempo, a veces de manera referencial y directa, otras veces simbólicamente, otras, irónicamente.

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

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

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

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

El argumento o la historia escrita

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

La fábula comienza con un cuadro de indios mitayos maltratados por sus cómitres en el ingenio. Enseguida, como si una cámara de cine se acercara lentamente a un punto de ese cuadro, se muestra a Túpac Amaru y a Ventura Santelices, su amigo, conversando: Túpac está triste por la realidad que está viviendo su gente y su compañero intenta consolarlo señalando la belleza natural que tienen alrededor. Santelices apela a la esperanza de revertir la situación de los mitayos algún día. En esta charla, el espectador se entera de que Santelices logró sacar a Túpac de la mita y enviarlo a trabajar en las tareas domésticas en casa del Corregidor, su padre. En este momento de la escena, la nota número 8 expone la intención de Morante como dramaturgo, pero también como director:

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

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

Entre la charla de los dos hombres y las notas al pie, se resume la ascendencia de Túpac-Amaru en el Marquesado de Oropesa, que nunca llegó a tomar. El final de esta escena primera se compone de la primera mención a Micaela Bastidas, que sufre azotes en el cerro porque no ha querido entregarse sexualmente al Corregidor Arriaga. Santelices le ofrece a Túpac guardar su pensión para poder pagar el rescate de Micaela, pero el cacique lo ve como un objetivo demasiado lejano. La segunda escena es un breve monólogo de Santelices, pero carga con la clave pedagógica de toda la pieza: “Túpac-Amaru será para nosotros un espejo donde se mire el Sud-Americano”. Para la fecha del estreno de Túpac-Amaru, las Provincias Unidas llevaban ya cinco años de independencia; sin embargo, más de la mitad de los países de Hispanoamérica eran todavía dependientes de España, lo que explica el ahínco de Morante a la hora de insistir en temas patrióticos y revolucionarios.

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

nar a su hijo acerca de las responsabilidades respecto de los indios, pero Santelices pronuncia un parlamento ejemplar:

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

Este parlamento continúa durante un folio entero, a lo largo del cual es posible ver que Santelices hijo se construye como personaje delegado¹ de la obra: Morante introduce en el medio del parlamento de este personaje una nota en la que empatiza con aquellos indios que han debido dejar a sus familias para partir a la mita.

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

En el Acto Tercero, Túpac exhorta a sus compatriotas a la rebelión y los incita a matar al Corregidor, pero no siente lo mismo respecto de su hijo, por lo que el acto concluye con su decisión de revelarle el plan a Santelices. El Acto Cuarto encuentra a Santelices ofreciendo su vida a cambio de que dejen vivo a su padre, pero Túpac sabe hablarle acerca del egoísmo del Corregidor, que es puesto en evidencia algunas líneas más adelante cuando Santelices padre intenta engañar a su hijo para que éste someta a los indios. Santeli-

¹ Philippe Hamon (2002, "Un discurso coaccionado" en *Apuntes de cátedra de Literatura Argentina II*, UNLZ) denomina "personaje delegado" a aquel que se encarga de transmitir la ideología de la obra.

ces le pide al Corregidor que se vaya unos días a la Capital, pero el Ministro Areche, que está pergeñando una política que destruya a los indios para cambiarlos por africanos, los visitará pronto. A pesar de este argumento, su hijo lo incita a partir y esto hace que el Corregidor se dé cuenta de la inminente conspiración. Túpac nota que esto ha pasado y perdona a su amigo, pero le pide que tome partido. Finalmente, Santelices toma el bando de los indios.

El último acto comienza con la celebración del triunfo de los indios, que han matado a Arriaga. Aunque Micaela pide piedad para los españoles, Túpac le explica que eso no es posible y desea encontrar al Corregidor para tener un combate cara a cara. En la nota 25 de este acto, Morante nos explica que en el tiempo de Túpac-Amaru se utilizaba la palabra “rebeldes”, mientras que en su coyuntura los llaman “insurgentes”. En este movimiento se evidencia la identificación del dramaturgo con su personaje. Si antes el personaje delegado era Santelices, ahora es Túpac quien lleva la voz de la ideología de la obra. Mientras Micaela está preparando el descanso de Túpac, el Corregidor se acerca y ella lo cobija y lo perdona, contándole que su hijo no ha tomado armas contra los españoles. Descubren a Micaela y Túpac ordena matar al Corregidor, pero su amigo le pide que no lo haga. Finalmente, Túpac lo perdona, pero padre e hijo se separan, uno por la causa española, el otro por la de los indios.

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

Túpac-Amaru presenta, al igual que *Idamia o la reunión inesperada*, una adaptación que Morante fecha en 1808, la figura de los nativos, de los “indios”. Sin embargo, los personajes de este drama de 1821 se construyen como pares tanto de los personajes españoles de la misma obra como del propio dramaturgo. Túpac-Amaru no representa aquellas cualidades que se rescataban de los “salvajes” a las que aludía Rousseau. En este caso, el protagonista es un político, un rebelde, tan occidental como Belgrano. No se plantea en este drama la

oposición entre naturaleza y cultura o entre civilización y barbarie, sino que se cuestiona el compromiso con la patria y con la revolución. Es una arenga en contra de la opresión. A diferencia de lo que ocurría con la obra de 1808, en este caso no es posible ver una idealización de lo natural porque la naturaleza es aquí el espacio donde sucede la tortura, donde se desarrolla el proceso de dominación de los nativos. Por otro lado, Santelices no funciona aquí como antagonista, por lo que los ámbitos en los que se desenvuelve son los mismos en los que circula Túpac.

Cuando leo las didascalias, la sensación es que ambos amigos se encuentran observando desde lejos una imagen que representa la desgracia de los mitayos, pero ellos no están involucrados en esa escena. No hay una contraposición aquí entre nativos y españoles, sino más bien entre oprimidos y opresores. Esta contraposición y la construcción del opresor como un otro se enmarcan en el Alto Perú, en la provincia de Tinta, lo que crea una distancia con el espectador porteño, aunque al mismo tiempo permite cierta identificación con lo sudamericano y remite a la historia reciente en la que algunos valerosos militares habían cumplido el imprescindible papel de liberar los territorios de los españoles. El espacio de representación² contiene dos representaciones de los espacios que no son significativas en tanto tales: la mita y la morada del Corregidor. Si bien los personajes principales se mueven entre ambos sitios, no tienen éstos una importancia significativa.

² El espacio es el resultado de la mutua y constante modificación entre los seres humanos y el suelo que pisan, lo que incluye relaciones de poder entre la sociedad y la naturaleza, relaciones de poder y jerarquías establecidas por el mundo del trabajo y representaciones simbólicas (lo que Lefebvre nombra como representación del espacio y espacio de representación). El espacio implica además una noción de tiempo que le es indisoluble y que permite el desarrollo de los procesos de espacialización y una indefectible participación del cuerpo en acción en estos procesos.

Cuerpo y lugarización

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

Había un no-lugar, una imposibilidad en el objetivo que se planteaba, pero que al mismo tiempo sentó precedente. Existía en la misma idea de independencia y rebelión un componente utópico, algo grande en su sola mención, pero con muchos matices en el referente. Cuando se estrena esta obra, la independencia de las Provincias Unidas ya se había declarado y San Martín ya había cruzado la cordillera para liberar a Chile, pero las políticas vigentes ataban al territorio cada vez más a las potencias económicas. Militar la libertad significaba militar un ideal que más que llevar a una consecuencia real, construía una identidad local. En esa construcción radica la utopía: sin idealismo es imposible que haya identificación, que haya lugarización. La ou-topía, incluso la idea de espacio perdido, contribuyen a la creación de una afectividad respecto del suelo.

Creo que el concepto lugar encierra en su interior un resquicio de “no-lugar”, de “ou-topos”, de utopía. Si implica afectividad, si implica memoria, si implica nostalgia y sentimiento de pertenencia, nos encontramos con el sentido más metafórico del emplazamiento.

to al que podamos referirnos, simplemente es ese constructo memorial o interno, cargado de vínculos y afecto, de un significado único y personal. Allí, creo, arraiga la metáfora.

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

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

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

Territorialidad y nación

A diferencia de lo que observé en otras de las piezas analizadas, *Túpac-Amaru* no remite directamente al concepto de patria ni apela solamente a un sentimiento patriótico abstracto. Este texto dramático pone en evidencia la necesidad de una historia compartida

para poder construir una nación. Creo que su función fundamental (evidenciada en la efeméride del día del estreno) es recordar lo que ya pasó. La construcción de una patria remite a un lugar, mientras que la de una nación remite al tiempo, al pasado, a la historia.

Si bien es posible hacer una analogía entre el Cuzco y las Provincias Unidas y entre esta rebelión y nuestra Revolución de Mayo, queda claro que el efecto fuerte de este estreno es la conmemoración, el recuerdo, volver a pasar por el corazón aquello que parecía imposible, pero que ya ha sucedido. Reivindicar la lucha, el esfuerzo, el sufrimiento y el sacrificio para poder apreciar y agradecer el presente. La Historia aparece aquí concretamente como texto escrito. Morante toma las crónicas del Deán Funes, las cita, las menciona, son la fuente de su escritura. Le da cuerpo a la historia en una escritura que performa un pasado común, el punto de partida de una nación. El manuscrito de Túpac-Amaru es una fuente de nuestra historia compartida como nación y lo que narra en su letra lo era también para los espectadores de su época. Nuestra nación se funda en una revolución y Morante lo deja bien claro cuando presenta esta obra. Morante coloca a Funes entre los relatos históricos que dan nacimiento a la nación y se coloca junto a ellos al escribir este texto dramático que, además, multiplica sus sentidos y significados cuando es llevado a escena.

Es evidente que para Túpac-Amaru el cuerpo de la patria es el cuerpo de sus propios pares. Los vejámenes físicos que sufren los mitayos ponen en primer plano la importancia del cuerpo. Defender los cuerpos y su integridad es defender la patria. Si escalamos hasta el nivel de la representación, los cuerpos de los actores en la escena actuando la defensa de estos cuerpos indios funcionan de disparador para la evocación de cada una de las instancias en las que los propios porteños han puesto el cuerpo para la defensa. El discurso en contra de la opresión en boca de Santelices, defendiendo la integridad física y simbólica de un pueblo es el discurso que todos los presentes seguramente querían escuchar. En esas palabras se (per)forma una nación incipiente.

Los procesos de lugarización se producen por analogía y aquellos de territorialización³ hacen de este imponente drama decimonónico un hito para la historia cultural de nuestra nación. No solo el contenido del texto dramático, sino también la existencia de su manuscrito original y de sus dos versiones impresas dan forma y contenido al territorio en tanto evidencian quién es dominado y quién dominador. Durante el proceso independentista y quizá durante todo el siglo XIX, es posible ver a nuestra nación como un territorio deseante (Fabri, 2016): todo lo que la patria y la nación son, desea afianzarse, construir su mapa, institucionalizar sus costumbres, darle lugar a lo local. El territorio es siempre deseado y deseante porque se mueve por la necesidad de apropiación, de afectivización, de pertenencia, en función de la búsqueda de una identidad. Porque, en definitiva, siempre se trata de buscar quiénes somos.

© María Belén Landini

³ El territorio se define como una unidad espacial habitada y vivida por una colectividad que se percibe como tal, que acciona sobre el espacio y se relaciona a través de un marco institucional o estatal que garantiza la igualdad de ciertos derechos. Esa colectividad genera formas de producción, consumo, intercambio y organización que implican indefectiblemente relaciones de poder. En este entorno se genera la apropiación de esa porción de espacio a través de un sentido de identificación con el suelo y con los demás sujetos. Estas variables en movimiento a lo largo del tiempo son acompañadas por un deseo, la pulsión y el estímulo que las hace nacer, las mueve, las rompe y las vuelve a construir. En ese mismo proceso se incluyen las utopías, en el sentido foucaultiano. En este sentido, la territorialidad se define como el conjunto de valores atribuidos a ese territorio y la territorialización es el conjunto de acciones que se hacen sobre el espacio material fundamentadas en la territorialidad. Implica los límites y el control del espacio reconocidos por los habitantes y las prácticas socio-espaciales en la que se involucra una dimensión afectiva y deseante, aquella que permite “ficcional un mundo como espacio vital” (Fabri, 2016:80).

Bibliografía:

Fuentes

Morante, Luis Ambrosio. *Idamia o la reunión inesperada*, traducción/adaptación de *Il Selvaggio o Gliinglesi in America* de Francesco Cerlone (Nápoles, 1765), manuscrito existente en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 1808.

Túpac Amaru, manuscrito existente en el Archivo General de la Nación, 1821.

Referencias

Berenguer Carisomo, Arturo. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.

Cavazzana, Rosanna. “Dramaturgia en la época de Mayo”. *Revista de Estudios de Teatro*, tomo 1, n°3, 1961, pp. 30-37.

Eichmann Oehrli, Andrés. “Incas y caudillos en dos piezas teatrales o de los hechos al papel”, *VI Encuentro internacional sobre Barroco*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2012.

Fabri, Silvina Mariel. *Procesos socioespaciales y prácticas memoriales. Espacialización, lugarización y territorialización en la recuperación del ex centro clandestino de detención "Mansión Seré"*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016 [Tesis doctoral].

Guevara, Eugenia. “Hacia la representación del indio como líder del proceso revolucionario en cuatro obras pertenecientes al período de constitución del teatro nacional (1789 – 1821)”. *Les Colloques du Bicentenaire des Indépendances d'Amérique latine*. Culturesfrance y l'Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle), 2011.

López, Liliana. “La tragedia” en “Teatro de intertexto neoclásico”. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen I. El período de constitución (1700 -1184)*. Editorial Galerna. Buenos Aires, 2005

Hamon, Philippe. “Un discurso coaccionado”. *Apuntes de cátedra de Literatura Argentina II*, UNLZ, 2002.

Pelletieri, Osvaldo (Director). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*. Galerna, 2005.

Seibel, Beatriz; *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo II (1818-1824). Obras de la independencia*. Instituto Nacional del Teatro, 2007.

Ugarte Chamorro, Guillermo. *El teatro de la Independencia. Colección Documental de la Independencia del Perú*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.