

***Hamlet* en el Mapocho: Luis Ambrosio Morante y el teatro transicional tardo-colonial/temprano-republicano en el Cono Sur**

HAMLET EN EL MAPOCHO: LUIS AMBROSIO MORANTE AND LATE-COLONIAL/EARLY-REPUBLICAN TRANSITIONAL THEATER IN THE SOUTHERN CONE

Fabián Escalona San Martín

Graduate Center, City University of New York, Nueva York,
Estados Unidos

<https://orcid.org/0000-0003-3666-8064>

fabianescalona@gmail.com

RESUMEN: Hasta la fecha, la historiografía teatral del Cono Sur de la época transicional tardo-colonial/temprano-republicana ha estado marcada por un fuerte carácter nacional. Esto ha postergado el estudio de la circulación de actores, empresarios, archivos y repertorios teatrales por la región, impidiendo dimensionar el nivel de intercambio entre los sistemas teatrales de sus distintas ciudades del Cono Sur. A su vez, ello ha oscurecido la existencia y el desarrollo de un lenguaje teatral regional. A partir de un análisis del manuscrito de *El refugio de amor en Chile*, loa escrita por el actor y dramaturgo rioplatense Luis Ambrosio Morante como introducción para la *performance* de *Hamlet* en Santiago en diciembre de 1824, este artículo rastrea las circunstancias que hicieron posible la llegada de Morante a Chile, las condiciones materiales de la producción de la obra y las marcas textuales en la loa, para demostrar que, en esas tres dimensiones, se evidencia la existencia de una red mayor, derivada de la circulación de teatro y *performance*

por las principales ciudades del Cono Sur. Asimismo, se intenta demostrar que el estudio de dicha red iluminaría la existencia de repertorios teatrales compartidos por los diferentes sistemas teatrales de la región.

PALABRAS CLAVE: Luis Ambrosio Morante, Cono Sur, teatro, circulación, redes.

ABSTRACT: The historiography of theatre during the late-colonial/early-republican transitional period in the Southern Cone engages in a predominantly nation-centered approach and tends to disregard the study of the regional circulation of actors, theatre impresarios, as well as theatrical archives and repertoires. This obfuscates the level of exchange that occurred among the different theatrical systems in place in the Southern Cone, which in turn, has obscured the existence and development of a shared theatrical language in the region. This paper investigates the conditions that made possible the arrival of actor and playwright Luis Ambrosio Morante to Chile; the material means involved in the performance of his *El refugio de amor en Chile* a loa written as the introduction to *Hamlet*, which was performed in Santiago in December 1824; and the text of the loa itself. In doing so, this paper will show that these three dimensions reveal the existence of a larger network that goes beyond the case study of the loa and entwines the circulation of theatre and performance throughout the main cities of the Southern Cone. The examination of such a network, I argue, uncovers a theatrical repertoire shared among the several theatrical systems in the region.

KEYWORDS: Luis Ambrosio Morante, Southern Cone, Theatre, Circulation, Networks.

“El Olimpo de Colocolo entonces vió a los nietos abandonar sus lares, y consigo llevando su adorada Independencia, los Andes traspasar, pedir auxilio a las nobles provincias de la Plata”.

Luis Ambrosio Morante, *El refugio de amor en Chile*

INTRODUCCIÓN

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, México y Lima, entonces capitales virreinales, eran las únicas ciudades en Latinoamérica que contaban con

teatros permanentes. Durante la segunda mitad de ese siglo, comenzaron a construirse teatros permanentes en otras ciudades del continente, primero en colonias portuguesas¹, y luego, hacia el último cuarto de siglo, en territorios dependientes de España (Seibel 48). El Teatro de la Ranchería, primero en el Cono Sur, fue inaugurado en Buenos Aires en diciembre de 1783. El teatro se mantuvo abierto y funcionando regularmente como el único escenario permanente en la región por nueve años, hasta que, en 1792, un incendio lo redujo a cenizas².

Luego del incendio, sin un espacio estable en donde actuar, parte del elenco de la Ranchería se trasladó a Montevideo. Allí, en 1793, inauguraron la Casa de Comedias de esa ciudad. Por su parte, quien fuera el director musical de la Ranchería al momento del incendio, Antonio Aranaz, cruzó la cordillera de los Andes en busca de un lugar donde continuar su labor artística. Llegado a Santiago, solicitó al cabildo una autorización para levantar un edificio teatral en esa ciudad, el cual le fue concedido y se materializó en la construcción y apertura del Coliseo Provisional, también en 1793³. En otras palabras, el incendio que destruyera la Ranchería un año antes provocó la migración hacia Montevideo y Santiago de trabajadores teatrales calificados, que dieron impulso al teatro profesional en esas ciudades.

La historia de la construcción de los primeros teatros permanentes en el Cono Sur revela la existencia de redes derivadas de diversas formas de circulación frecuentemente ignoradas por la historia teatral de la región. El incendio de la Ranchería y la consecuente migración de los artistas desplazados a Santiago y Montevideo no solo evidencia el viaje de artistas teatrales en la región, sino que además implicó la circulación de técnicas

¹ Salvador de Bahía (1761), Río de Janeiro (1767), Vila Rica-Ouro Preto (1769).

² Parte de la literatura sugiere que el incendio del teatro, ubicado en la intersección de las actuales calles Perú y Alsina, fue intencionalmente provocado: “El 16 de agosto de 1792 se lanzaron cohetes desde el atrio de la Iglesia de San Juan Bautista, en el convento de las capuchinas (a dos cuadras) que ‘accidentalmente’ encendieron el techo de paja de la Ranchería” (Calaza 55, énfasis del autor).

³ La petición provocó la reacción del Obispo de Santiago, Blas Sobrino y Minayo, quien, en carta al Gobernador de Chile, Ambrosio O’Higgins, expresó su categórico rechazo a la propuesta. El manuscrito de la carta, interesante por mostrar claramente el prejuicio antiteatral de parte de la Iglesia chilena colonial, se encuentra en el Fondo Eyzaguirre, del Archivo Nacional de Chile.

teatrales, modos de producción, ideas estéticas y discursos artísticos. Mas aún, esos primeros teatros revelan también una intensa circulación a nivel continental e incluso transatlántico. A modo de ejemplo, cabe mencionar que, entre 1783 y 1785, el elenco del Teatro de la Ranchería tenía como primer barba al actor santiaguino Domingo Salazar⁴, como tercer galán, en los roles de villano, al toledano Ángel Martínez, como primera actriz a la potosina Josefa Samalloa (Klein 15-20), y en 1787, el citado Aranaz, natural de Santander, llegó desde España para hacerse cargo de la dirección musical de ese teatro (Pellettieri 113).

La circulación de artistas teatrales por el Cono Sur y a través del Atlántico precede a la creación de los primeros teatros, tal como lo prueban la presencia en la región de compañías itinerantes venidas de España durante el siglo XVII —esta última se intensificó tras los procesos de independencia—. Sin embargo, la prevalencia de la interpretación en clave nacional de la actividad teatral en el Cono Sur durante las últimas décadas de la colonia, y hasta bien entrado el periodo republicano, ha tendido a oscurecer tanto la diversidad de formas de circulación del teatro en la región y sus efectos en la actividad local en cada una de las ciudades, así como las conexiones y redes que se pueden rastrear en el teatro de la época transicional tardo-colonial/temprano-republicana⁵.

Respecto a la periodización de mi estudio, es pertinente aclarar que, de acuerdo con mi modelo de análisis, esta se aparta de la tradicionalmente aceptada en los estudios históricos teatrales latinoamericanos, en general, y de los países del Cono Sur en específico. Usualmente, la historia latinoamericana divide su objeto entre el teatro colonial y el teatro republicano. De manera alternativa, y centrándome en las lógicas internas propias del campo teatral, propongo la época transicional como un periodo distintivo en el teatro del Cono Sur, que cuenta con características específicas, diferentes de las del grueso del teatro colonial y del teatro producido después de la generación romántica.

Si bien este tema supera los límites de mi estudio, baste mencionar algunas características que propongo para el teatro de este periodo: el haber sido realizado por sujetos que, formados en el pensamiento filosófico

⁴ En la estructura de las compañías teatrales de este periodo, el “barba” era el actor encargado de hacer papeles de hombre mayor, padre o abuelo.

⁵ En más, refiero a este periodo simplemente como “época transicional”.

colonial del iluminismo Borbónico, y en muchos casos participando activamente del aparato administrativo colonial, pasaron, durante los procesos de independencia, a construir los imaginarios y discursos emancipatorios, en base a esos mismos principios filosóficos. Esto, propongo, trasunta hacia los principios estéticos y políticos del teatro producido en la época. Por otra parte, en términos de infraestructura material, sostengo que la instalación de los primeros edificios teatrales –de 1783 en más– condicionó las formas de organización del trabajo, la estructura productiva y el lenguaje estético del teatro de la época transicional. Finalmente, como muestro en este ensayo, parte importante de la producción teatral de las primeras dos décadas de la época republicana fue desarrollada sobre la base de las redes de circulación creadas durante las últimas décadas del periodo colonial, lo que hace imposible una distinción taxativa entre el teatro tardo-colonial y el temprano-republicano.

Múltiples sujetos circularon durante el periodo por la región, haciendo teatro en Buenos Aires, Montevideo, Santiago y Valparaíso, y creando lo que puede identificarse como una producción teatral regional, que respondió a la circulación tanto de archivos como de repertorios teatrales por esas ciudades⁶. Estos trabajadores teatrales adecuaron su producción para satisfacer los gustos de las audiencias locales y adaptaron sus obras para responder a la situación política de las ciudades donde se presentaron. Ejemplos de esos sujetos son el santiaguino Domingo Salazar, el sevillano Francisco Cáceres, la montevideana Trinidad Guevara y el bonaerense Juan Casacuberta. Sus viajes se debieron a cambios en la infraestructura teatral de esas ciudades –como el incendio de la Ranchería–, a vicisitudes políticas y/o económicas en la región –varias actrices y actores migraron desde Buenos Aires, por ejemplo, cuando Rosas ascendió al poder– o, en ocasiones, simplemente a situaciones personales –por ejemplo, la pérdida del puesto de primer galán dentro de una compañía, por el arribo de un nuevo actor–.

Un sujeto que permite ejemplificar la circulación de artistas teatrales en este periodo transicional es el montevideano Luis Ambrosio Morante⁷, quien desarrolló la parte más importante de su trabajo en Buenos

⁶ Para mayores detalles en la relación entre archivo y repertorio, en el contexto de los estudios de *performance*, ver Diana Taylor (2003).

⁷ El lugar de nacimiento de Morante está aún sujeto a debate. José Zapiola, quien trabajó con él y fuera su amigo y biógrafo, lo identifica como montevideano

Aires, y que pasó la última etapa de su vida entre Santiago y Valparaíso. Morante resulta particularmente interesante, en tanto que además de actor, a lo largo de su carrera se desempeñó como dramaturgo y traductor teatral. En este artículo examino uno de los primeros textos escritos y presentados por Morante en Santiago, *El refugio de amor en Chile*, una loa que el rioplatense escribió como introducción para la representación en el Teatro de Arteaga de su traducción de *Hamlet*, en 1824 (Pereira Salas 365).

A través de este análisis, propongo mostrar la existencia de una red de artistas y productores teatrales a nivel del Cono Sur en la época transicional, cuyo estudio podría iluminar, sostengo, aspectos de la actividad teatral de la región que las historias teatrales nacionales han tendido a oscurecer. Luego de exponer el estado del arte de la historia del teatro decimonónico en la región, en mi análisis estudio las circunstancias que hicieron posible la llegada de Morante a Chile, las condiciones materiales en las que tuvo lugar la *performance* de *El refugio de amor en Chile*, y finalmente, algunos elementos textuales de la loa, enfatizando cómo estos dan cuenta de la circulación del teatro en el periodo a través del Cono Sur. Estas tres dimensiones, propongo, revelan la existencia de redes de producción teatral a principios del siglo XIX producidas principalmente por la circulación de sujetos, objetos y prácticas relacionados con el teatro y la *performance*.

TEATRO NACIONAL, TEATRO LATINOAMERICANO Y TEATRO EN LAS CIUDADES: ESTADO DEL ARTE

La historia del teatro del Cono Sur en el siglo XIX es un campo escasamente investigado, y en su estado actual tiene ciertas limitaciones que es pertinente problematizar⁸. Primeramente, es necesario señalar que no

(Zapiola 92), mientras que Teodoro Klein (132) afirma que nació en Buenos Aires en 1780.

⁸ De acuerdo con la convocatoria para este número de la revista, en este artículo “Cono Sur” identifica específicamente los países de Argentina, Chile y Uruguay. Sin embargo, atendiendo a que en el periodo aquí abordado aquellos tres Estados se encuentran aún en procesos de formación y definición, me parece más adecuado hablar de cuatro de las ciudades más importantes del Cono Sur,

existe, hasta la fecha en que escribo, ningún proyecto de investigación monográfica publicado que aborde ni la historia del teatro de la región específicamente en ese periodo, ni una investigación que dé cuenta de forma sistemática de las relaciones o redes transnacionales entre Argentina, Chile y Uruguay, en lo que refiere a la producción de teatro y/o *performance*⁹. En otras palabras, no existe publicada una historia del teatro en el Cono Sur en tanto que región con una distintiva producción teatral. Todos los relatos históricos del teatro en la zona, durante la época transicional, se encuentran en libros ya sea de historias del teatro acerca de países específicos –Argentina, Chile y Uruguay–, en historias del teatro latinoamericano, o en casos más recientes, en historias del teatro en ciudades.

Si nos centramos en las principales historias del teatro escritas desde una perspectiva nacional publicadas en las últimas tres décadas, podemos ver que el estudio del teatro del Cono Sur durante la época transicional se encuentra usualmente relegado a una breve sección entre la historia del teatro y la *performance* colonial, y el establecimiento, bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, de los teatros nacionales¹⁰. El panorama se repite en las historias del teatro y la *performance* a nivel continental. Sin embargo, en ese corpus existe solo un escaso número de obras publicadas en los últimos cincuenta años, y tan solo una en los últimos

Buenos Aires, Montevideo, Santiago y Valparaíso, tanto por el lugar geopolítico que estas ocuparon antes y después de la independencia, su lugar en la circulación trasatlántica de bienes y mercancías, como por la existencia de redes de comunicación y tránsito entre ellas.

⁹ Me refiero aquí a las historias publicadas en formato libro, que por su extensión tienen un sentido más global. No incluyo, por tanto, las publicaciones de artículos monográficos en revistas científicas. Sin embargo, hasta donde mi investigación me permite afirmar, allí el panorama no es muy distinto al existente en la publicación de libros.

¹⁰ El reducido corpus de historias teatrales nacionales publicadas en los últimos treinta años, y que considero en este artículo, comprende los trabajos de Pellettieri, Pradenas, Rela y Seibel. Es pertinente señalar que, dentro de ese corpus, la investigación colectiva editada por Pellettieri, es la única que, siendo parte de una investigación del teatro de la nación, dedica dos de sus cuatro tomos al teatro de una ciudad en específico, Buenos Aires (los otros dos tomos están dedicados al teatro de las provincias), lo que matiza el concepto de “historia nacional” del teatro. Sin embargo, tampoco esta obra profundiza mayormente en una perspectiva regional, del Cono Sur.

veinte¹¹. Salvo en los capítulos introductorios de aquellas historias, más que abordar fenómenos regionales –continentales, subcontinentales o regionales–, esos estudios reproducen una perspectiva nacional en su estructura, dedicando capítulos independientes al teatro de países específicos, construyendo así, por una acumulación de distintas historias nacionales, una especie de panorama del teatro latinoamericano, pero sin abordar sistemáticamente las redes de circulación, relaciones transnacionales, o fenómenos estéticos y artísticos regionales –como lo podrían ser el teatro de regiones culturales distintivas, como el teatro del Caribe, o el teatro del Cono Sur–¹². Más aún, tanto las historias del teatro nacional como su versión sinóptica en las historias continentales, reproducen una curiosa aproximación: el examinar los teatros desde una perspectiva nacional incluso antes de la creación de esas naciones. Al hablar de teatro chileno, por ejemplo, incluyen el teatro colonial, cuando en efecto Chile no era sino una capitanía general dentro de los territorios pertenecientes a la corona española¹³.

¹¹ Excluyendo las antologías, las historias del teatro latinoamericano publicadas que he podido rastrear, revisar y que abordan el periodo aquí estudiado son, en orden cronológico de publicación: *Teatro hispanoamericano, vol. 1* (1963), de Agustín del Saz; *Behind Spanish American Footlights* (1966), de Willis Knapp Jones; *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial* (1967), de José Juan Arrom; *Historia del teatro hispanoamericano: siglos XIX y XX* (1973), de Frank Dauster; *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano: una historia crítico-antológica* (1984), de Carlos Miguel Suárez Radillo; y *Theatre in Latin America, Religion, Politics and Culture from Cortés to the 1980s* (1993), de Adam Versényi. La publicación más reciente, y la única publicada este milenio, es *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico* (2010) de Marina Lamus Obregón.

¹² Excepciones a la perspectiva centrada en lo nacional, en tanto que construyen un relato centrado en temáticas específicas más que en países, son Versényi, quien dedica una sección a la investigación del rol de la religión en el teatro latinoamericano colonial. Más recientemente, Lamus Obregón ofrece un análisis regional en torno al rol del teatro en la creación de las naciones latinoamericanas en las primeras décadas del XIX.

¹³ Existen casos específicos que matizan esta afirmación: por ejemplo, Knapp Jones cuenta con un capítulo dedicado al teatro del Río de la Plata (76-86), que rescata la conexión entre Buenos Aires y Montevideo en el periodo anterior a la independencia. Sin embargo, retoma la perspectiva nacional cuando aborda el periodo republicano.

La ausencia de una historia del teatro regional a nivel del Cono Sur, y la prevalencia de una perspectiva nacional incluso en aquellas obras que abarcan el continente, puede ser explicada por las características propias de las historias nacionales decimonónicas en Latinoamérica. Al describir los proyectos historiográficos en las historias –nacionales, no del teatro– escritas durante el XIX, Germán Colmenares señala que

Los historiadores del siglo XIX estaban situados en una posición hasta cierto punto privilegiada. Muchos habían presenciado o se sentían herederos inmediatos de una revolución que parecía ponerlos en posesión de la historia, de sus mecanismos de cambio político y social... Su preferencia por el periodo de la revolución no hace sino indicar hasta qué punto sentían que debían aprovechar esa ventaja. Podían sentirse como dueños de los orígenes mismos de la historia, en el momento preciso en que la acción y la voluntad parecían capaces de plasmarla (Colmenares 19-20).

Es decir, los historiadores decimonónicos latinoamericanos fueron intelectuales conscientes de su propio rol histórico como agentes cohesionadores de sus respectivas patrias. De ahí la prevalencia, sugiere Colmenares, de las narrativas que tomaron los momentos revolucionarios como un origen que explicó la ruptura con el coloniaje, lo que él llama “historias patrias”. Sumado a ello, la falta de una formación disciplinar llevó a esos historiadores a escribir sus propias historias como una prolongación de las historias escritas en Europa. En este respecto, señala Colmenares que

Los historiadores no veían otra cosa en la historia americana que una prolongación de la europea. Sus esquemas interpretativos, enteramente prestados, habrían dependido de una absorción apresurada y superficial de las novedades doctrinales europeas. Desde la Ilustración, pasando por el utilitarismo, el positivismo o el empirismo, hasta los modelos propuestos por historiadores como Guizot, Michelet o Macaulay, todas las novedades europeas debían restar originalidad al quehacer de los historiadores hispanoamericanos (Colmenares 18).

Finalmente, Colmenares ve en los textos históricos decimonónicos un doble impulso que intentaba conciliar, por una parte, esa adhesión a los

modelos historiográficos europeos y, por otra, un intento de “combatir los errores o prejuicios tan en boga en Europa sobre cada uno de sus países” (20). En otras palabras, los historiadores del siglo XIX intentaron realizar un programa de legitimación política de sus respectivos países frente a los prejuicios venidos precisamente de Europa. Es así como “[l]a exaltación de ciertos hechos extraordinarios estaba concebida para atraer la atención de los extraños. En muchas historias nacionales había implícito un reclamo publicitario” (*ibid.*).

El sentido fundacional y la falta de una especificidad disciplinaria, sumados a un propósito propagandista, llevaron –en la argumentación de Colmenares– a la prevalencia de las historias patrias durante el siglo XIX, que resaltaban la especificidad de los países por sobre un panorama con perspectivas latinoamericanas. Respondiendo a un proyecto político distinto, Gabriel Salazar coincide en varias de esas características, al analizar las historias patrias decimonónicas chilenas¹⁴. Mirados contemporáneamente, se podría decir que los historiadores decimonónicos dieron prevalencia a las historias patrias, como una forma de inventar las tradiciones de sus respectivos países¹⁵. En los siglos XX y XXI, la historiografía latinoamericana se ha alejado de esas condicionantes que Colmenares identifica en la historiografía del XIX¹⁶. Sin embargo, resulta evidente que parte importante de la escritura de la historia del teatro en el Cono Sur aún mantiene algunos de esos rasgos, tales como una prevalencia exclusiva de las historias nacionales y, en el caso de Chile, la falta de especificidad disciplinaria histórica de sus autores¹⁷.

¹⁴ Salazar analiza críticamente el rol de los historiadores decimonónicos en la construcción de la memoria de lo que él denomina el “tiempo-madre” de la historia política de Chile (1810-1837), relato que resaltó figuras heroicas de militares y políticos, relegando el rol del pueblo a la irrelevancia (Salazar 21-28).

¹⁵ La publicación en 1983 de *La invención de la tradición*, de Eric Hobsbawm, es un antecedente que debe tenerse en cuenta al momento de leer el texto de Colmenares, publicado en 1987.

¹⁶ Por ejemplo, la Escuela de los Annales, y proyectos de investigación como el de Braudel en torno al Mediterráneo tuvieron un gran impacto en la investigación histórica en Latinoamérica. Proyectos centrados en el estudio de estructuras, procesos y regiones, más que en eventos o sujetos específicos, tomaron cuerpo en investigaciones tales como *Historia contemporánea de América Latina* (1969), del argentino Tulio Halperín Donghi, por ejemplo.

¹⁷ En Chile, a la fecha, no existen programas académicos universitarios, ni de pre

Al mirar la investigación producida el Cono Sur durante las últimas tres décadas en torno a la época transicional, además de su carácter nacional, es importante señalar al menos otras dos características que saltan a la vista. Primero, la evidente disparidad que existe entre la investigación producida en Chile y Uruguay, por un lado, y la producida en Argentina, por otra. En el caso de Chile, esta está reducida a una breve sección en *Teatro en Chile* (2006), de Luis Pradenas (113-151). Caso similar ocurre en Uruguay, en donde solo una historia publicada le dedica unas cuantas páginas al periodo, el *Teatro uruguayo, 1808-1994*, de Walter Rela (9-24). Si bien entre esos dos textos existen diferencias, tanto en sus aproximaciones interpretativas como en la riqueza de sus fuentes documentales, en ambas se evidencia la falta de un marco metodológico-conceptual derivado de la historia, como disciplina. En Argentina, por otra parte, país con una extensa tradición de investigación histórico-teatral, en las últimas dos décadas se han publicado dos investigaciones que han dedicado un volumen entero, al teatro anterior al siglo XX: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (2001), de Osvaldo Pellettieri, y la *Historia del teatro argentino* (2002), de Beatriz Seibel. En el caso de Pellettieri, su investigación cuenta con un largo capítulo introductorio en el que se especifica y articula un marco metodológico y conceptual que explica el criterio historiográfico con el que está escrito.

Una tercera característica de este corpus es la disparidad de aproximaciones que esas historias tienen a los fenómenos performativos distintos del teatro escrito. En el caso argentino, existe un claro intento por dar cuenta de performances populares, como el carnaval y el canto popular, y de espectáculos teatrales no dramáticos –no centrados en el texto escrito–, tales como el circo, los espectáculos ecuestres y la actividad de los volatineros –o acróbatas–, entre otros. Sin embargo, ni Rela ni Pradenas profundizan en ese tipo de performances, develando así una concepción del espectáculo teatral como la representación escénica de un texto escrito¹⁸.

ni de posgrado, en historia del teatro. Más aún, todas las historias del teatro publicadas en las últimas cuatro décadas han sido escritas por profesionales formados en disciplinas distintas de la historia, como el periodismo, la sociología y la literatura.

¹⁸ En la breve sección que Pradenas le dedica al teatro colonial, el autor menciona algunas actividades performativas como las procesiones religiosas, pero ese elemento se encuentra absolutamente ausente en lo relativo al siglo XIX. Este

En resumen, la literatura histórica producida en el Cono Sur a propósito del teatro de la época transicional está marcada por ser un corpus muy acotado, dentro del cual existe una clara disparidad en cantidad y claridad teórico-conceptual, considerando por un lado la producción argentina, y la chilena y uruguaya por otro. Por otra parte, en toda ella se registra la predominancia de una perspectiva nacional y la inexistencia de una mirada regional, a nivel del Cono Sur. Finalmente, en el caso de Chile y Uruguay, se evidencia una conceptualización del espectáculo teatral como objeto de estudio reducida a la *performance* de textos escritos. En vista de aquellas características, propongo que el estudio de la circulación del teatro y la *performance* en el Cono Sur suplementaría la perspectiva nacional con una que enfatice las conexiones, influencias transnacionales y las redes de producción en la zona. Tal perspectiva permitirá, además, centrar la mirada en fenómenos hasta ahora poco estudiados: al estar centrada en la circulación de sujetos y, con ellos, en la de prácticas escénicas y formas de producción, hará posible complementar el análisis centrado en el texto literario con un análisis de las condiciones materiales de la producción teatral.

En términos metodológicos, mi perspectiva estudia la formación de aquellas redes relevantes para la historización del teatro y la *performance*, como lo propone Leo Cabranes-Grant en su libro *From Scenarios to Networks*. En él, el autor toma como punto de partida la teoría del actor-red de Latour, señalando que “según Latour, las redes están marcadas por el movimiento, o las relaciones cinéticas entre grupos y objetos cuyas interacciones producen la aparición de nuevos fenómenos, que pueden considerarse orígenes transitorios que se desvanecen rápidamente en un proceso dinámico de *devenir*.” (Cabranes-Grant, 22. Énfasis en el original)¹⁹. Cabranes-Grant argumenta que el historiador centrado en la reconstrucción de redes de teatro y *performance*, reconstruye el pasado, primero, reconociendo que *lo nuevo* —la emergencia de un fenómeno— no

sesgo es explícito en la historia de Rela: el historiador uruguayo comienza su libro señalando que antes de 1793 (fecha de la apertura de la primera Casa de Comedias en Montevideo), en Uruguay “ni se conoció actividad escénica, ni se tienen testimonios de teatro indígena o de representaciones religiosas” (10).

¹⁹ Tanto esta como las siguientes citas de Cabranes-Grant son originalmente en inglés y la traducción es mía. Para su versión en inglés, ver el texto original, cuya página de referencia se ofrece al final de cada cita.

es una esencia sino más bien el resultado de un proceso dinámico, de interacciones al interior de una red. En palabras del autor,

ANT [Teoría del Actor-Red, por sus siglas en inglés] proporciona una metodología de transiciones, un discurso crítico en el que las estructuras culturales son manifestaciones de flujo, y no de clausura. El cambio y la continuidad son igualmente resistentes, y el reto para el estudioso no es elegir uno sobre el otro, sino viajar con ambos. Los escenarios interculturales exigen una historiografía de las identidades emergentes porque sus iteraciones están motivadas principalmente por el deseo de reactualizar el pasado en función del trabajo de hoy (Cabranes-Grant 25).

A partir de esta conceptualización, Cabranes-Grant describe las redes como

elusivas, más rápidas que nosotros, [en] constante estado de transición mientras flotamos en ellas, fuimos con ellas y emergemos como parte de ellas. Los flujos de una red son multidireccionales y sus vectores pueden localizarse cuando se encuentran con otros vectores y se actualiza un determinado *relay*, entonces todo vuelve a moverse (25)²⁰.

En concreto, para Cabranes-Grant una red está formada por relaciones entre actores –entendiendo por ello tanto a humanos como objetos que alteran una relación al interior de una red–. Estos actores entran en relación al moverse –en flujos direccionales– y encontrarse con otros actores. Al intentar historizarla, es necesario considerar que

²⁰ En mi traducción, he decidido dejar el concepto inglés *relay*, utilizado por Cabranes-Grant en su idioma original, dada su densidad semántica en inglés. Según el *Oxford English Dictionary*, el concepto tiene cerca de veinte acepciones diferentes, pero la mayor parte de ellas hace referencia a un grupo de sujetos, animales u objetos en un estado de mutua relación y generalmente en secuencia, en ocasiones transitorias (grupos de caballos que relevan a otros en una labor específica, automóviles que cubren consecutivamente una ruta, trabajadores que se encuentran realizando una labor sincronizada, etcétera), y a veces más permanentes (como en el caso de dispositivos específicos al interior de un circuito eléctrico o de telecomunicaciones, destinados a repetir señales o flujos energéticos, por ejemplo). El concepto de *relay*, en el sentido en que lo utiliza Cabranes-Grant, parece conjugar las ideas de flujos, sujetos u objetos y lugar.

La red no es una sustancia ni una esencia: solo podemos encontrarla en la medida en que seamos capaces de reconfigurarla, y los hechos que seleccionemos estarán profundamente influenciados por los asuntos que nos preocupan y que han estimulado nuestras preguntas iniciales (Cabranes-Grant 25).

En otras palabras, en el proceso de rearmar una red pasada, es decir, historizarla, quien historiza es parte de dicha red, en tanto que es quien selecciona y articula los múltiples factores –actores y relaciones– que la componen.

UNA RED DE ARTISTAS TEATRALES: CIRCULACIÓN DE ACTORES Y ACTRICES EN EL CONO SUR

La historia del teatro chileno registra que tan solo un par de años después de obtenida la independencia de Chile, el Director Supremo Bernardo O’Higgins ordenó la construcción de una casa de comedia en donde representar obras de teatro chilenas. Para ello, encargó la labor de construir el edificio y reunir a los actores a su edecán, Domingo Arteaga (Amunátegui 73-75; Pereira Salas 97). Si bien la anécdota resulta interesante por mostrar el interés de O’Higgins por el teatro, así como el marcado carácter patriótico del proyecto, la manera en que Arteaga llevó a cabo la empresa matiza este segundo aspecto. Por intermedio del exsoldado vizcaíno devenido empresario teatral, Nicolás Aldana, Arteaga reunió en un campo de prisioneros españoles en Quillota a un grupo de actores aficionados para formar la primera compañía de teatro “chilena”, en la que los actores eran irónicamente exsoldados realistas españoles. Arteaga puso a esta primera compañía bajo la dirección de un coronel español de apellido Latorre, hecho prisionero en la batalla de Maipo (Pereira Salas 97).

La ironía de exsoldados españoles realistas poniendo en escena las primeras obras nacionales ya ha sido señalada (Hurtado 54-71). Sin embargo, lo que no forma parte de ninguna de las versiones de esa historia es que antes de que Arteaga juntara a sus actores entre los prisioneros españoles, este ya había presentado algunas obras en el antiguo Teatro

del Basural²¹, que, con más o menos frecuencia, y a pesar de vicisitudes económicas y políticas, había funcionado como único teatro en Santiago entre 1802 y 1809. El teatro fue construido por Joaquín Olaez, un artista circense venido de Buenos Aires (Seibel 15), que, según Mariano Bosch, alrededor de 1786 había introducido en el Teatro de la Ranchería el género volatinero –de acrobacias y maromas– (Pereira Salas 62). En otras palabras, resulta evidente que al fijar la mirada en el hecho patrio –O’Higgins comandando a su edecán el crear un teatro chileno–, perdemos de vista la red sobre la que este hecho descansó: un edificio teatral colonial construido por un artista/empresario argentino que viajó a Santiago en los últimos años de la colonia, introduciendo allí, como lo había hecho previamente en la Ranchería, un género artístico menos ligado al drama que al circo. Si abrimos la mirada hacia toda la red, en cambio, vemos circulación y continuidad entre la infraestructura teatral colonial y la temprano-republicana, y una fluidez entre géneros artísticos –dramáticos y performativos– que la historia del teatro chileno de las últimas décadas tiende a ignorar.

En la historia, recogida primero por Amunátegui y luego por Pereira Salas, se da cuenta de la participación en ese grupo, como primer galán, de Francisco Cáceres, soldado sevillano, quien pasó así en unos meses “del cuartel al proscenio” (Amunátegui 75). La figura de Cáceres reinó en los escenarios santiaguinos hasta que, en 1822, el edecán Arteaga, devenido ahora empresario teatral, contrató a una de las estrellas más grandes del teatro bonaerense, el montevideano Luis Ambrosio Morante, para actuar en su compañía como actor modelo –es decir, para que sirviera de modelo a los otros actores–.

Morante había comenzado su carrera en Montevideo y se había trasladado a comienzos del siglo XIX a Buenos Aires, donde trabajó en el Teatro de la Ranchería y luego en el Coliseo Provisional, antes que como actor, como apuntador y archivista. En su rol de archivista, lidiaba con la selección, traducción y adaptación de los textos que se representarían en esos teatros. Esa experiencia lo convirtió también en dramaturgo. Viajero incansable, Morante se encontraba trabajando en

²¹ Ubicado en la actual calle Esmeralda, entre Mac Iver y San Antonio, este espacio es referido también como Teatro Plaza de las Ramadas, y de la Calle de las Ramadas.

un teatro en Mendoza cuando en 1822 fue contratado por Arteaga, con el fin de mejorar la escena local:

Para renovar el Coliseo a costa de sacrificios económicos, [Arteaga] contrató, como “actor modelo”, a Luis Ambrosio Morza, a cargo de un grupo de aficionados locales. El sueldo prometido era de 60 mensuales, y además se comprometía a alojarlo en su propia casa de la calle de Compañía” (Pereira Salas 109).

Morante llegó así a Santiago, acompañado de su amigo el músico y escritor Crisóstomo Lafinur, con quien ya había trabajado en teatro²². En términos actorales, Pereira Salas señala que, a pesar de que Morante era frecuentemente acusado de “poco natural y algo exagerado” por su estilo neoclásico de actuación, intentaba retratar emociones mediante “la actitud fisiológica del abrir y cerrar de ojos, la exageración facial, la gesticulación en molinete de las manos y los trucos sanguinolentos del maquillaje, [que] recalcan las entonaciones de la voz que iban del susurro hasta el grito” (111). Luego de compartir roles por un breve lapso en la compañía de Arteaga, Cáceres partió rumbo a Buenos Aires en busca de nuevos escenarios donde actuar, convirtiéndose más tarde en uno de los actores más codiciados de Sudamérica, trabajando junto a dos de las mayores estrellas del Río de la Plata, Trinidad Guevara y Juan Casacuberta, quienes reinaron en los teatros del Cono Sur en las siguientes décadas y pasaron largas temporadas actuando en Chile. Morante, por su parte, se quedó en Chile por varios años, viajando entre Santiago y Valparaíso hasta su muerte –salvo un breve periodo en el que volvió a Buenos Aires–.

Así, vemos que la contratación de un artista trasandino para impulsar el desarrollo del teatro local no fue una novedad, aun en aquellos primeros años republicanos. La llegada de Morante contratado por Arteaga debe ser entendida en el contexto de una red existente de artistas, productores y empresarios teatrales que circulaban fluidamente entre las principales ciudades del Cono Sur desde la apertura del primer teatro en la región.

²² Lafinur fue el compositor de una propuesta de himno nacional chileno, que se interpretó frente a O’Higgins en 1823, precisamente en el teatro de Arteaga. La letra y música de ese himno se encuentran hoy perdidos.

Esta circulación continuará incluso después de la llegada de Morante a Santiago, tal como lo prueban la migración de Cáceres hacia el Río de la Plata y su regreso a Chile la siguiente década, esta vez acompañado de Guevara y otros actores y actrices rioplatenses, que escapaban de las vicisitudes políticas que comenzaban a sobrevenir en Buenos Aires, tras la así llamada “feliz experiencia rivadaviana”.

EL TEATRO EN LA CIUDAD: LOCACIÓN Y CONDICIONES MATERIALES DEL TEATRO DE ARTEAGA

En la Biblioteca Nacional de Argentina, se encuentran reunidos en un volumen catorce textos dramáticos manuscritos de la primera mitad del siglo XIX, varios de ellos escritos por Morante. En ellos resulta evidente su ideología antihispana, que en la práctica tomó la forma de la mezcla neoclásica y positivista ilustrada. De particular interés resulta *El refugio de amor en Chile*, una loa que Morante escribió como introducción para la representación de *Hamlet* en el Teatro de Arteaga, en 1824 (véase figura 1). En tanto que género, las loas son piezas cortas, de un acto, generalmente alegóricas, que introducen y enmarcan la pieza principal –en el caso de las obras presentadas en este periodo en el Cono Sur, casi siempre traducciones de textos europeos–. Estas dos partes del programa eran generalmente coronadas con un final cómico o musical: el final de fiesta. Las loas eran, así, la instancia en que los dramaturgos locales podían desplegar su escritura, situando en el contexto local la obra principal.

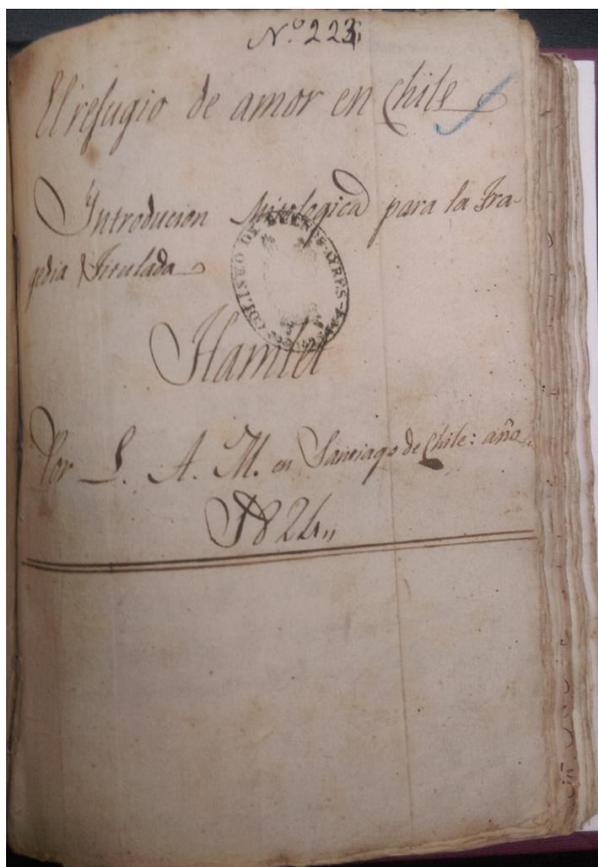


FIGURA 1. Portada manuscrita de *El refugio de amor en Chile* © Biblioteca Nacional Mariano Moreno BNMM.

Si bien en el volumen solo se encuentra la loa introductoria, y no la versión de *Hamlet* que esta introduce, la investigadora argentina Belén Landini afirma que la pieza se presentó en 1821 en el Coliseo Permanente de Buenos Aires²³. En otras palabras, Morante viajó a Santiago cargando un repertorio de piezas que ya había estrenado en Buenos Aires para ser montadas en Chile, las que, en algunas ocasiones, como en esta, fueron

²³ Landini ha ubicado recientemente dos manuscritos de la pieza traducida por Morante en el Archivo de la Nación de Argentina. Ver (Landini s/p).

precedidas por una introducción *ad hoc*, escrita específicamente para situarlas en el contexto local²⁴. La loa de Morante cuenta que Cupido le ha robado sus armas a los dioses olímpicos quienes, a pesar de la defensa de su madre Venus, realizan un juicio al dios del amor, en el cual Cupido es declarado inocente, ya que es capaz de demostrar que ha cometido la falta para entregarle las armas al pueblo araucano y así ayudarlos en su lucha liberadora contra la corona española.

La acción abre con Cupido pescando corazones en la ribera del Mapocho, río que cruza la ciudad de Santiago. La referencia al río no solo sitúa la acción en el contexto local de esa ciudad, sino que además establece una referencialidad geográfica específica entre el espacio de representación y el de la acción representada: la sala en la que se presentaron la loa y *Hamlet*, el Teatro de Arteaga, estaba ubicado en la intersección de las actuales calles Catedral y Banderas (Anrique 13), a solo cinco cuadras de la ribera del Mapocho.

El sitio resulta de particular significancia en la historia del teatro santiaguino. El teatro estaba a solo cinco cuadras del primer teatro de Arteaga, el antiguo Teatro del Basural. En su misma manzana, por otra parte, se ubicó durante la patria vieja el café de Ambrosio Gómez del Valle, especie de fonda, que albergó funciones dramáticas y de volatín hasta 1814. Entre 1817 y 1819, ese mismo edificio albergó el Teatro del Claustro de los Jesuitas, administrado por el comerciante Francisco Dinator. Finalmente, fue en la esquina opuesta de ese teatro, en la entonces llamada Plazuela de la Compañía, que Aranaz recién llegado desde Buenos Aires había levantado el Coliseo Provisional en 1793.

Respecto al lugar que los teatros ocupan en el entramado urbano de las ciudades, Michael McKinnie afirma que

La geografía urbana del teatro alienta al crítico a observar las lecciones de la geografía materialista para evitar la implicación de que estos lugares son meras localizaciones donde el teatro ocurre (una falacia que tiene su contrapartida estética en el uso de la historia como “telón de fondo” de los artefactos culturales). Por

²⁴ Otras obras de Morante (traducciones y originales) presentadas en Santiago hasta 1830 fueron *El Triunfo de la Naturaleza*, *Ericia Vestal*, *La Enterrada en Vida*, *Tupac Amaru* (Pereira Salas 364-365) y *Cardillac o El Puñal Invisible*, cuyo manuscrito he encontrado en el Archivo Nacional de Chile.

el contrario, la geografía materialista sugiere que el espacio no es simplemente el contexto preexistente para la práctica teatral (o su “contenedor geológico”, para utilizar el término de Edward Soja), sino una serie de lugares a través de los cuales las formas teatrales y espaciales se constituyen mutuamente (13)²⁵.

En otras palabras, McKinnie señala que, al momento de realizar un análisis del espacio teatral, el lugar que los teatros ocupan en las ciudades debe ser considerado más allá de su mera cualidad de locación, en su relación con el resto del entramado urbano. En esa misma línea, y desde un análisis basado en la semiótica, Marvin Carlson ha señalado que

En la mayoría de los casos, nuestra imagen mental del interior de los grandes teatros, o la reproducción de ese interior que hay en las historias canónicas, rara vez contempla la más mínima idea de en qué lugar de la ciudad se encontraba ese teatro o qué podía significar esa ubicación para el público de la época. Y, sin embargo, esto es una parte fundamental de nuestra comprensión de cómo estos públicos veían e interactuaban con ese teatro (10)²⁶.

Tanto McKinnie como Carlson, resaltan que los edificios teatrales no solo “están” en un punto determinado de la ciudad, sino que además constituyen espacios dentro de ella, con una significación cultural y simbólica específica en relación con los otros espacios que los rodean. Asimismo, la locación también incide en la relación que los espectadores tienen, en un momento histórico determinado, con el teatro como actividad.

La Plaza de Armas de Santiago, centro político y religioso de la ciudad –con el Cabildo y la Catedral a su alrededor–, está ubicada a unos escasos 150 metros de lo que fue el Teatro de Arteaga, y a cuatro cuadras de donde estuvo ubicado el Teatro del Basural. En otras palabras, el teatro, en tanto que diversión legitimada –como lo sugiere el interés de O’Higgins–, se realizaba en el centro del poder de la ciudad. Si bien es cierto que las dimensiones del Santiago de principios del siglo XIX eran considerablemente menores que las actuales, incluso entonces había una diferenciación espacial en el tramado urbano entre aquellas

²⁵ El texto original está en inglés y la traducción es mía.

²⁶ El texto original está en inglés y la traducción es mía.

manifestaciones legitimadas –deseadas y estimuladas– por el poder político, y aquellas diversiones menos deseadas, tales como chinganas, peleas de gallo, y otras diversiones populares. Lugar de tales diversiones por excelencia, la chimba en Santiago se ubicaba en la ribera norte del Mapocho, opuesta a la orilla colindante con el centro de la ciudad, que como ya se ha dicho, albergó este seminal “barrio teatral”, ubicado sobre un sitio de gran densidad simbólica (Mandoki 73-95). La constitución de ese distrito como el lugar del teatro legitimado es un fenómeno que se inició –como ya he señalado– en las últimas décadas de la colonia, y que solo continuó durante el siglo XIX gracias a la perseverancia de empresarios y actores de todo el Cono Sur²⁷.

Tal como lo señala Carlson en el pasaje antes citado, además del edificio teatral y el lugar en que este se ubica dentro del tramado urbano, el espacio teatral está tradicionalmente definido por su interior y su escenario. En el texto de la loa de Morante existen numerosas acotaciones tanto en lo relativo al aparato escénico requerido como a la música –algo característico en la escritura del rioplatense, y generalmente no tan presente en la de sus contemporáneos²⁸. En lo relativo al uso de la música en la loa, la obra parte, por ejemplo, con una “Obertura estrepitosa”, y cuando Cupido es perseguido por los dioses suena una “Música fuerte de instrumentos de aire”. Estas operaciones escénicas, comúnmente presentes en la escritura de Morante, no eran sin embargo

²⁷ En 1839, el argentino Hilarión Moreno junto al español Juan del Peso levantaron un rústico teatro en el sitio que actualmente ocupa el Teatro Municipal. En 1847, el terreno fue cedido a la municipalidad para construir allí el principal teatro del periodo, el Teatro de Santiago (generalmente llamado Teatro de la Universidad), en donde se presentaban obras doctas, mientras que en otros teatros, tales como el Parral de Gomez (1838), y el Teatro de la Calle de San Francisco (1845), ambos ubicados hacia el sur de la Alameda de las Delicias (actualmente Alameda Libertador Bernardo O’Higgins, principal avenida de Santiago), se presentaban obras que apelaban a un gusto más popular.

²⁸ Es posible que el interés de Morante por la escena se deba a su trabajo como apuntador primero y actor después, antes que como dramaturgo. Morante es uno de los pocos casos en la época, en que un actor fuese además dramaturgo. Si se mira la producción dramática de la época en su conjunto, es notorio que los autores de la mayor parte de las obras y traducciones realizadas durante la primera mitad del siglo XIX fueron hombres de letras que no trabajaron activamente en la labor teatral.

usuales en la escena local. Comentando el uso de la música en las obras de Morante, José Zapiola reseña su estreno en Santiago, señalando que

El público de entonces era muy avaro de aplausos, y, para conseguir algo en este sentido, era necesario conmovirlo de un modo extraordinario. Morante preparó un aparato, inusitado hasta entonces en el proscenio, un trozo de música de orquesta, al levantarse el telón, adecuado al caso (Zapiola 93)²⁹.

Zapiola resalta así la innovación en el uso de la música para subrayar la acción, que comportó la llegada de Morante a Santiago. Otro aspecto interesante en el texto de Morante es la descripción de los efectos escénicos que requiere para su obra. Los dioses aparecen en el escenario al comienzo de la tercera escena, cuando:

Bajan tres grupos de nubes transparentes. En el de la derecha, se deja ver La Diosa Palas- En el del medio que en su centro tendrá un Sol, viene oculto Apolo- En el de la Izquierda, el Dios Mercurio- Sobre las ondas del Mapocho, viene la Diosa Venus, sentada en su concha Marina, tirada de palomas adornadas de rosas... (f.2-v2).

La escena sigue con Marte entrando al escenario en un carro tirado por caballos negros y la aparición de un trono luminoso sobre el que se sienta Apolo (véase figura 2). Si bien es imposible aseverar sin dudas si las condiciones materiales del teatro permitieron o no la realización de esos efectos en escena, es posible suponer que, al tratarse de una pieza especialmente escrita para ese escenario, al menos algunas de ellas debieron adecuarse a la tecnología con que contaba el Teatro de Arteaga³⁰. Por otra parte, sí contamos con una breve descripción del

²⁹ Para su estreno en Santiago, el 16 de noviembre de 1822, Morante protagonizó en el Teatro de Arteaga *El Duque de Viseo*, obra que hasta entonces había sido protagonizada en ese teatro por Cáceres.

³⁰ Pereira Salas señala que en 1832, en esa misma sala, el público se deleitó con el ingreso a escena del protagonista de la obra *El Triunfo del Ave María* arriba de un caballo (159). Por otra parte, la presencia de caballos y otros animales en escena era práctica común en los teatros europeos desde finales del siglo XVIII, y se intensificó con el advenimiento del melodrama.

interior del teatro, de mano de María Graham, quien tan solo un mes antes de la llegada de Morante a Santiago registró una visita al coliseo:

Me recordó los teatros provisionales que suelen verse en Europa en las ciudades de provincia. Por otra parte, la sencillez i poca elevación de los edificios tienen satisfactoria explicación en un país de frecuentes terremotos. El interior dista mucho de ser despreciable; en esta materia he visto cosas peores en París. El escenario es bastante extenso. Las decoraciones mui buenas, pero el proscenio demasiado bajo (41).

De la descripción de Graham se desprende que tanto el tamaño del escenario como la tramoya podrían haber hecho posible el poner en escena la aparatosa entrada de los dioses olímpicos requerida por Morante. Por otra parte, hacia el final de esa misma didascalia, Morante agrega: “Todos los númenes vendrán en sus respectivos trajes; pero sin atributos”, es decir, sin sus armas. Esta nota sugiere un intento de precisión histórica en el vestuario, lo que habría sido otra innovación para la escena local de la época. Más allá de elucubrar si dicho despliegue escénico fue o no en efecto realizable, lo realmente interesante es subrayar el gran número de innovaciones técnicas y estéticas que implicó el viaje de Morante a Santiago, y cómo estas muestran que el lenguaje teatral chileno bebió y se enriqueció de la circulación de artistas por el Cono Sur.

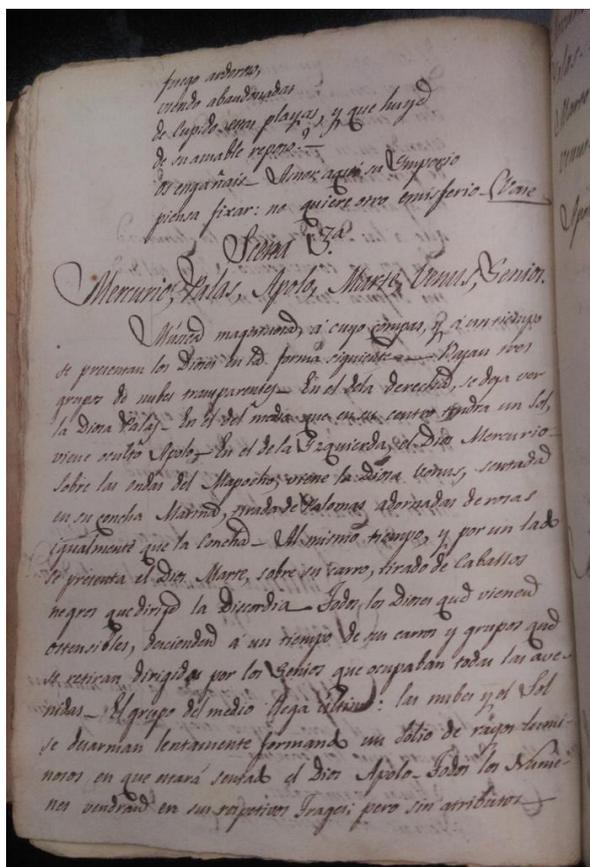


FIGURA 2. Escena 3ª del manuscrito de *El refugio de amor en Chile*
 © Biblioteca Nacional Mariano Moreno BNMM.

LA LOA, UNA ALEGORÍA NEOCLÁSICA PATRIÓTICA

A nivel textual, *El refugio de amor en Chile* es una mezcla de motivos clásicos e ideología antihispana, muy acorde a las convicciones estéticas y políticas de Morante. El neoclasicismo de la pieza no está dado solo por el apego a las unidades neoclásicas, algo común en las breves loas. A pesar de la espectacularidad de la entrada de los dioses descrita por Morante, el grueso de la obra se reduce a las exposiciones que las deidades hacen

de los agravios cometidos por Cupido, y las largas exposiciones retóricas de Venus y de él mismo en su defensa. Es precisamente en ese debate intelectual, mediante el uso de la retórica, guiado por un didactismo y raciocinio inexorable, que Cupido logra no solo justificar, sino que hasta ennoblecer el haberles robado los atributos y armas a los dioses para ponerlas al servicio de la liberación de Chile.

Tras el debate, Apolo le dice a Cupido: “basta, Amor”. Todos a coro dicen: “Venciste!”, y Venus remata diciendo: “Venciendo la razón, venció Cupido” (f7-v2). El texto dramático responde, en su didactismo y construcción racional, al ideal ilustrado de su creador.

La obra finaliza con una interesante referencia, cuando Apolo introduce la pieza principal invitando a los dioses, y con ellos a la audiencia, a ver la tragedia de *Hamlet* en el teatro de Arteaga, pero aclarando que:

No es la que produjo
el Inglés Shakespeare, aunque uno mismo
sea el asunto. Aquesta es producida
por Francisco Ducis, canoro hijo
de la Musa Francesa, á quien vosotros
en el mirando un predilecto mío
todos vuestros favores le prestasteis
para embellecer su obra (f.7-v y f.8-r).

Así, Morante deja en claro que la obra que se presentará no es la de Shakespeare, sino la versión de Jean-François Ducis, dramaturgo neoclásico que se encargó de adaptar algunas de las principales obras de Shakespeare a los parámetros del neoclasicismo francés, suprimiendo personajes y líneas argumentales, y reescribiendo escenas, para encajar los argumentos del isabelino en las unidades de tiempo, acción y lugar, así como para hacerlo respetar los principios neoclásicos del decoro y la verosimilitud.

El otro aspecto relevante de la pieza es su sentido antihispano. Si bien esto era corriente en la producción de la época, lo es sobre todo en Morante, de quien Teodoro Klein afirma que “es el primer hombre de teatro americano en tomar conciencia de su rol: convertir al teatro en animador ineludible de la revolución y, al mismo tiempo, revolucionar el teatro para que pueda cumplir aquel objetivo.” (132). En la loa, Venus ensalza el valor del pueblo mapuche y adelanta su mirada antihispanista:

Todo el Celeste Coro fue testigo
del ardor inmortal que demostraron
del gran Lautaro los valientes hijos
al romper, sus cadenas Coloniales
con asombro (f5-r).

Poco más adelante, realiza un intrincado paralelo entre dioses olímpicos y el pueblo mapuche, resaltando además el carácter regional de los procesos de independencia:

El Olimpo de Colocolo entonces vió a los nietos
abandonar sus lares, y consigo
llevando su adorada Independencia,
los Andes traspasar, pedir auxilio
a las nobles provincias de la Plata,
y veloces tornar, y de improviso
como el rayo caer, y en Chacahuco
dejando en polvo, en humo, convertir
el poder formidable de la Iberia (f6-v).

Dos aspectos de esta última cita permiten dimensionar la militancia política y estética de Morante. Por una parte, la imagen heroica del pueblo mapuche en la loa se condice con el ideario ilustrado en torno a las sociedades indígenas en clave rousseauiana predominaba en los primeros años de la república, y que ya en la década de 1840 comenzará a dar paso a la construcción de una imagen negativa de esos mismos pueblos como incivilizados, en la clave del romanticismo rioplatense. Por otra parte, en la cita, Morante destaca el carácter regional de las luchas por la independencia, en tanto que es con ayuda de “las nobles provincias de la Plata”, que los mapuche lograron “en polvo, en humo, convertir el poder formidable de la Iberia.” En este orden, el pueblo mapuche y Chile funcionan como sinónimos, pues ambos, con la ayuda de las provincias de la Plata, vencieron al español³¹. Lo que describe Morante es una lucha regional, del Cono Sur, de la que él efectivamente formó parte, luchando contra las tropas realistas en Buenos Aires. Al ser una y

³¹ Probablemente se trate de una referencia al Ejército Libertador de San Martín que efectivamente fue decisivo en la independencia de Chile en Chacabuco, tras el desastre de O’Higgins en la batalla de Rancagua.

misma la lucha, él, como rioplatense también fue parte de la guerra en que Cupido prestó, alegóricamente, las armas robadas a los dioses olímpicos.

CONCLUSIÓN

En este artículo, *El refugio de amor en Chile* es un punto de entrada elegido arbitrariamente para rearmar una red que se configuró durante la época transicional en el Cono Sur, en base a la circulación de actores –en el sentido utilizado por Cabranes-Grant, entre los que se cuentan actores como tal, empresarios, textos, etcétera– por las principales ciudades de la región.

Esa red se inicia mucho antes de la exhibición de la loa y el *Hamlet* en el Teatro de Arteaga en diciembre de 1824, y continuó después de ella. Como he sugerido, esta red podría retrotraerse hasta 1783, cuando se construyó la Ranchería en Buenos Aires, donde Morante trabajó como apuntador, archivero y actor. Aquella fecha es también arbitraria, sin embargo, pues la construcción de la Ranchería fue a su vez posibilitada por la presencia de una compañía itinerante que el año anterior había estado en Buenos Aires, con tanto éxito que el virrey Vértiz solicitó al cabildo una autorización para construir un teatro estable para la compañía. Con el teatro, Vértiz propuso sustentar la casa de niños expósitos de esa ciudad, importando al virreinato de La Plata el modelo de financiamiento de los corrales de comedia de la Península Ibérica, que aunaba teatro y beneficencia, modelo que Vértiz seguramente conoció durante sus años de estudio en España.

Tal como lo señala Cabranes-Grant, en una red no hay origen, sino únicamente actores que se mueven y establecen relaciones, para luego moverse otra vez. Dependen así de los límites que el historiador teatral le impone a la red que decide rearmar, los fenómenos que tal red permitirá iluminar. Rastrear las relaciones entre esos actores en circulación en el Cono Sur durante la época transicional, propongo, permite complementar la narrativa histórica construida por las historias nacionales, predominantes en Argentina, Chile y Uruguay. Esto enfatizaría continuidad –histórica y geográfica– y circulación –entre ciudades–, por sobre “lo nuevo” y fundacional, permitiendo develar mecanismos de

producción, formas artísticas, temáticas y repertorios compartidos por los teatrístas de la región del Cono Sur. Si nos centráramos, en cambio, en el rastreo de las relaciones en la red que llevó a Vértiz a promover la construcción de la Ranchería, por ejemplo, podríamos ver el impacto de la circulación trasatlántica en el teatro y la *performance* del siglo XVIII, lo que sería materia de otro estudio. En este trabajo me he centrado en el viaje de Morante a Chile y en cómo su obra y trabajo allí implicó la introducción de numerosas innovaciones en la escena santiaguina y de Valparaíso, que estuvo en línea con un desarrollo del lenguaje teatral en todo el Cono Sur.

BIBLIOGRAFÍA

- AMUNÁTEGUI, MIGUEL LUIS. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago, Imprenta Nacional, 1888.
- ANRIQUE, NICOLÁS. *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*. Santiago, Imprenta de Cervantes, 1899.
- ARROM, JOSÉ JUAN. *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*. Ciudad de México, Ediciones de Andrea, 1967.
- CABRANES-GRANT, LEO. *From Scenarios to Networks: Performing the Intercultural in Colonial Mexico*. Evanston, Northwestern University Press, 2016.
- CALAZA, JOSÉ MARÍA. *Teatro, su construcción, sus incendios y su seguridad. Tomo I*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1910.
- CARLSON, MARVIN. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1989.
- COLMENARES, GERMÁN. *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007.
- GRAHAM, MARÍA. *Diario de residencia en Chile durante el año 1822 y de viaje de Chile al Brasil en 1823, tomo segundo*. Santiago, Imprenta Cervantes, 1909.

- HURTADO, MARÍA DE LA LUZ. “Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática”. *Revista Primer Acto*, N°299, 2003, pp. 54-71.
- KLEIN, TEODORO. *El actor en el Río de la Plata, de la Colonia a la independencia nacional*. Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984.
- KNAPP JONES, WILLIS. *Behind Spanish American Footlights*. Austin, University of Texas Press, 1966.
- LAMUS OBREGÓN, MARINA. *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*. Bogotá, Luna Libros, 2010.
- LANDINI, BELÉN. “1821, El primer Hamlet argentino traducido y protagonizado por Luis Ambrosio Morante.” *YouTube*, subido por Fundación Romeo, 21/04/2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-dhXtGKMJj4>
- MANDOKI, KATYA. “Sites of Symbolic Density: A Relativistic Approach to Experienced Space”. En Andrew Light y Jonathan Smith (eds.), *Philosophy and geography III: Philosophies of Place*, Lanham, Md., Rowman & Littlefield, 1998, pp. 73-95.
- MCKINNIE, MICHAEL. *City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City*. Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- MORANTE, LUIS AMBROSIO. “El refugio de amor en Chile, introducción mitológica para la tragedia titulada Hamlet, por L. A. M. en Santiago de Chile”. Manuscrito, 1824, Inventario: 00003520. Topográfico: 14763. Ubicación Física: TES3A151401/12. Sala del Tesoro Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno.
- PRADENAS, LUIS. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Santiago, LOM Ediciones, 2006.
- PELLETTIERI, OSVALDO. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: periodo de constitución del teatro argentino, volumen 1*. Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Historia del teatro en Chile: desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- RELA, WALTER. *Teatro uruguayo, 1808-1994, historia*. Montevideo, Academia Uruguaya de Letras, 1994.

- SALAZAR, GABRIEL. *Construcción de Estado en Chile (1800-1837)*. Santiago, Sudamericana, 2006.
- SEIBEL, BEATRIZ. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002.
- TAYLOR, DIANA. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Londres, Duke University Press, 2003.
- VERSÉNYI, ADAM. *El teatro en América Latina*. Nueva York, Cambridge University Press, 1996.
- ZAPIOLA, JOSÉ. *Recuerdos de treinta años*. Santiago, Zig-Zag, 1974.

Recepción: 17-11-21

Aceptación: 21-01-22