

# Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano (1821) de Luis Ambrosio Morante: la escena gauchesca en medio de un drama militar.

LANDINI, María Belén /IAE-UBA, CONICET -belulandini@hotmail.com

---

Eje: Artes Escénicas en Iberoamérica (siglos XVI-XIX). Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: pieza militar – escena gauchesca - Morante

## › Resumen

- › La mayoría de las menciones que se han hecho de *Defensa y triunfo del Tucumán* la toman como una obra más de aquellas que se escribían para conmemorar fechas patrias sin ahondar demasiado en su contenido. Sin embargo, Arturo Berenguer Carisomo, en *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) descubre un detalle crucial en la novedad de esta creación de Morante: introduce en un drama de base neoclasicista jacobina un cuadro de teatro popular en el que se crea no solamente una lengua propiamente rural o gauchesca, sino también personajes de diversa y compleja psicología.

El manuscrito de la pieza que nos ocupa se encuentra en el Archivo General de la Nación junto a otras piezas teatrales con el sello de ese mismo año 1825 y de años anteriores o subsiguientes. Hasta donde tenemos noticia, esta pieza fue editada y publicada tres veces: la primera corresponde a una edición realizada por Paul Groussac para la Revista *La Biblioteca* correspondiente al Tomo VI del Año II, del año 1897. La segunda edición de esta obra es la que realizó Narciso Binayán para la Sección de Documentos (Tomo IV, N°3) del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el año 1926. Por último, Beatriz Seibel la editó para el *Tomo 2 (1818-1824), Obras de la independencia de la Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad* del Instituto Nacional del Teatro en el año 2007.

En la edición de *La Biblioteca*, Groussac sostiene que *Defensa y Triunfo del Tucumán* no fue estrenada. También atribuye la paternidad de la pieza a Luis Ambrosio Morante. Ninguna de las dos afirmaciones se encuentra adecuadamente justificada. Groussac afirma que Morante escribió este texto dramático porque la letra del texto base y las de las correcciones coinciden, son del mismo puño. Además, dichas

correcciones apuntan al efecto escénico y no al gusto literario. Por otro lado, argumenta que la pieza no está terminada porque el manuscrito contiene el subtítulo “primer acto”, pero no así el correspondiente al segundo acto.

Este carácter inconcluso, dice Groussac, se vincula con la idea de que no haya habido estreno: el 26 de mayo de 1825 se estrenó en el teatro de Buenos Aires *El Duque de Viseo*, protagonizada por Morante y Trinidad Guevara. Aparentemente, en una escena en la que Enrique, personaje encarnado por Morante, le reclama amor a Violante (Trinidad Guevara), al mismo tiempo en que pronunciaba ardientes palabras, se atrevió si no a tocarla, por lo menos a intentarlo. Este comportamiento era inadmisiblesobre un escenario. En ese momento, la actriz ordenó que se bajara el telón. A los pocos días, una crítica feroz condenó a Morante en *El Argos*. Avergonzado, fue dejándole sus papeles a Velarde y alejándose de los escenarios. Es por eso que Groussac cree que la obra fue escrita y aprobada, pero no llegó a estrenarse:

Esta obrilla fue, pues, escrita e incorporada al repertorio del Coliseo en el año cómico de 1825. No fue representada; su nombre no figura en los Anales (manuscritos) del Teatro de Buenos Aires; ni se menciona en el *Argos*, que murió violentamente el 3 de diciembre, ni en el *Mensajero Argentino*, que había nacido el 18 de noviembre para matar a aquel, y que, bajo la pluma de Juan Cruz Varela, se dedicó con preferencia a la crítica teatral. Por lo demás, el hecho de no haberse representado este drama de circunstancias concuerda con la presunción de ser su autor el célebre Morante, y hasta corrobora esta atribución (1897:154).

No podemos confirmar estas suposiciones como tampoco negarlas. Sí es cierto que, entre los manuscritos conservados en el Archivo General de la Nación, el único posterior a 1825 que involucra a nuestro dramaturgo es *Al que le venga el sayo que se lo ponga* de 1827. En esos dos años previos no tenemos noticias de la estrella del teatro sudamericano.

La edición del Narciso Binayán de 1926 retoma aquella de Groussac con la marca y agregados correspondientes a las correcciones del manuscrito, que el primero no anota. La noticia preliminar de esta edición es escueta, pero difiere con la original respecto del estreno de la pieza. Siguiendo a Bosch, Binayán sostiene que *Defensa y triunfo del Tucumán* se estrenó el 30 de julio de 1821 y se repitió el 31 de diciembre de 1833, función para la cual se hicieron las correcciones que se ven en el manuscrito. Beatriz Seibel, en la edición de 2007, también suscribe a la información brindada por Mariano Bosch.

*Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano* comienza con Nicasio, Ignacio y Vilbado conversando, al despertar de una noche de juegos, acerca de la amistad y de compartir el dinero entre amigos. Interrumpe la conversación Malapeste con una nota para Ignacio en la que le piden que prepare las tropas y vigile al enemigo, que ya había llegado hasta Tafi-Viejo. Ignacio solicita al Sargento Mayor treinta hombres para prevenir un posible ataque emboscado. Antes de partir a cumplir con su

misión, Ignacio saluda a sus amigos y les pide que, si muere, tomen su equipaje y paguen las deudas que tiene pendientes a sus amigos y, si les sobra, que se tomen unos tragos en su nombre.

Nicasio y Vilbado quedan en el puesto, donde de pronto se presenta el General Manuel Belgrano, a quien alaban destacando su temperamento justiciero. Belgrano busca a Ignacio, pero le informan que se ha ido a observar los movimientos del ejército de Lima. Vilbado se ofrece a reemplazarlo y Belgrano acepta, con la condición de no ser él el culpable en el caso de que muera. Le asegura, de todos modos, gloria y fama. Vilbado insiste en no echar las culpas, porque para él fallecer como un héroe es un premio.

Le llega el turno a Nicasio, a quien Belgrano reprende por haber pasado una noche de juego. Le dice que la guerra es responsabilidad de todos y que él está para pelear por la libertad. Nicasio reconoce sus errores.

Después de esta escena se produce un cambio de cuadro que podría indicar un posible segundo acto. Narciso Binayán, en la edición de 1926, lo anota como Acto II. Comienza con algunos paisanos bebiendo y festejando el golpe contra los realistas. Chuflete y Tambor se desafían mutuamente a matar españoles a la vera del río. Cosme, el dueño de la pulpería, les dice que no es momento para desafíos, sino para prepararse para la camorra.

Chuflete cuenta que se trataba de una vanguardia al mando de Tristán y que ya regularon. Tambor agrega que traían cañones y que él y su Cabo de escuadra y otros soldados les quitaron uno. Tambor siente que la causa que defienden los hace valientes, se presenta como porteño, hijo de padre. Chuflete se presenta como guacho. Vuelven a pelearse y Cosme los aparte pidiéndole a Chuflete que cuente más sobre la guerra. Chuflete narra cómo desde Yatasto el ejército retrocedió por orden de Belgrano hasta Tucumán, con las carretas y las familias delante. A Díaz Vélez lo despertó de la siesta un español y él, apelando a sus rápidos reflejos, le disparó, montó el caballo y salieron todos al galope. Mientras huían, dispararon un cañonazo que hizo que los perseguidores se amontonaran y tropezaran con los árboles a causa de no conocer el camino. Finalmente, Chuflete comenta el valor de los americanos. Todos brindan por Chuflete y su relato.

Cosme se sorprende porque Malapeste y Pierna Santa pelean a cuchillazos. Tambor los hace detenerse y darse la mano en señal de amistad. A partir de este momento, el tema de la batalla cambia por aquel del deseo amoroso. Pierna Santa desea a la hija de Cosme y Malapeste también. Juana elige a Malapeste y Chuflete le recuerda a Pierna Santa que su cuñada estuvo pasando su viudez sin volver a casarse para esperarlo. Pierna Santa hace caso omiso de estos comentarios e intenta sobornar a Cosme para quedarse con Juana. Cosme no lo acepta, narra cuán honrada ha sido su vida de pulpero y dice que al patriota que muestre más acción en la batalla le dará la mano de Juana y también la pulpería. Todos se ofrecen a participar menos Malapeste, lo que ofende sobremanera a Juana.

Se presenta en la pulpería Belgrano, acompañado del Oficial del ejército realista, a quien no había querido ejecutar hasta tanto el pueblo no escuchase su valor y su mensaje: Don Tristán avisa que si los tucumanos se rinden, se los tratará con respeto, pero que si no es así, el General Belgrano deberá hacerse cargo de los estragos que hagan los españoles. Frente a este discurso, todos los presentes viven a la patria libre de tiranos. Belgrano afirma que la osadía española será la llama que encenderá a los americanos. Comienza entonces un contrapunto entre el oficial y el General en el que recuerdan las batallas de Yaguaycoragua y Huaqui, ganadas por los españoles; la de Yávi, en la que vencieron los patriotas y la de Suyupacha, en la que no corrieron la misma suerte. Finalmente, Belgrano manda a decir a Tristán que deje a los miserables volver a sus hogares y se rinda.

Tambor, Malapeste y Chuflete comentan lo que escucharon del intercambio anterior. Aparece Cosme en escena y Belgrano manda a todos a sus puestos. Ignacio se presenta frente a Belgrano como quien está a cargo de los patriotas de Santiago del Estero y Cosme se ofrece de voluntario para el ejército. Todos viven a Belgrano y a la patria.

Aunque la mayoría de las menciones que se han hecho de Defensa y triunfo del Tucumán la toman como una obra más de aquellas que se escribían para conmemorar fechas patrias sin ahondar demasiado en su contenido, Berenguer Carisomo, en *Las ideas estéticas en el teatro argentino (1947)* descubre un detalle crucial en la novedad de esta creación de Morante:

...ciertos rasgos “formales” me han movido a ubicarla en este casillero del teatro popular; es la intervención de algunos soldados y voluntarios —Pierna Santa, Malapeste, Chuflete, el tambor Cara Ñigua— que en un pretendido segundo acto (cuadro en realidad), de escenas callejeras, relatan en lengua “criolla” la batalla de Salta y episodios menudos de la vida militar; la figura del Gral. Belgrano —como la de San Martín en “La Batalla de Pazco”— constituye el fondo histórico obligatorio del “pie forzado” que también aquí da sus frases consabidas: “Viva el Sud, Independiente a pesar de los tiranos” (Berenguer Carisomo, 1947:209-10)

Berenguer Carisomo ubica esta pieza entre aquellas correspondientes al período de “formación del teatro popular”. A simple vista, es posible vincularla más directamente a una obra como *El hijo del Sud*, de tinte alegórico patriótico; sin embargo, Berenguer advierte con ojo avezado que el estilo neoclásico de esa pieza se modifica para dar lugar a un elemento nuevo: lo popular. Las características de estas obras de incipiente contenido popular son: 1) su acompañamiento al “pie forzado”; 2) el rasgo vital en la psicología de sus personajes; 3) la importancia básica de la constitución de un lenguaje para alcanzar la cristalización dramática; 4) una visión realista y circunstanciada de la atmósfera (en compensación de la inespacialidad e intemporalidad del teatro culto y urbano); 5) un tinte español.

La observación acertada de Berenguer Carisomo pone en evidencia que *Defensa y triunfo del Tucumán* es un engranaje en la Historia de nuestro teatro, es la muestra perfecta del pasaje de un teatro influenciado por la estética francesa neoclásica a la búsqueda concreta del personaje local y popular,

vinculado a la constitución de un nuevo lenguaje. Tal como indica Josefina Ludmer en *El género gauchesco* (2000:22-23), la creación de una lengua popular tuvo que ver con la militarización del gaucho y su desmarginalización porque existe “un paralelismo entre el uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de su voz por la cultura letrada, que define al género”. Explica Ludmer:

La voz, el registro, aparece escrita, hipercodificada y sujeta a una serie de convenciones formales, métricas y rítmicas; pasa ella también por una institución disciplinaria, la poesía escrita, como el gaucho por el ejército, y se transforma en signo literario. Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan (Ludmer, 2000:23)

En este sentido, es interesante observar de qué manera un dramaturgo porteño vinculado con el universo letrado de la ciudad y que se dedicó a escribir dramas neoclásicos o a traducir obras del francés o el italiano, logra construir una lengua “otra” popular, incluso antes de la aparición de los cielitos de Bartolomé Hidalgo, pensando en soldados del mundo rural de Tucumán.

La creación de esta lengua se complementa con la de la psicología de los personajes, que ya no representan alegorías sin identidad, sino que son seres complejos, que ponen en juego un cronotopo específico y puntual, aunque todavía sin perder de vista ciertos estereotipos. Ángela Blanco Amores de Pagella (1972:29-30) sostiene:

Lo gauchesco en la palabra, en la decoración, en el ámbito. La escenografía reproduce ambientes pampeanos con ranchos y enseres campesinos. He aquí la vena que habrá de perdurar después, hacia el final del siglo XIX, por encima de empresas seudoclásicas y de endecasílabos cultos. Se usa el verso, pero el verso popular, el octosílabo, raramente el endecasílabo. El diálogo es ágil, de breves parlamentos, frescos, por momentos ingenuo, a pesar de su procacidad.

Morante, es evidente, no pierde el paso a las novedades del mundo literario o de los sucesos políticos de cada circunstancia. Las tendencias escénicas europeas también se vieron entre las listas de su programación: Goldoni, Cerlone, teatro jacobino francés. No iba a quedarse ajeno a lo que sucedía a escala local: incorpora en esta pieza el elemento popular rural y, años después, en *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, el que corresponde al ambiente urbano.

## Bibliografía

Amores de Pagella, A. (1972). *Iniciadores del teatro argentino*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación.

Berenguer Carisomo, A. (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Groussac, P. (1897). Bibliografía retrospectiva. El actor Ambrosio Morante. En *La Biblioteca*, tomo VI, año II, pp.152-160.

Landini, M. B. (2011). "Al que le venga el sayo que se lo ponga, un sainete inédito de Luis Ambrosio Morante", en *Pygmalion* N°3, Revista de teatro general y teatro comparado de la Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 2171-3820

Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil.

Morante, L. A. (1897). *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*. En *La Biblioteca*, tomo VI, año II, pp.127-151.

Morante, L.A. (1926). *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Seibel, B. (2007). *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 2 (1818-1824). Obras de la independencia*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.