

## CONSIDERACIONES SOBRE TERRITORIO Y TERRITORIALIDAD EN *IDAMIA O LA REUNIÓN INESPERADA*, DE LUIS AMBROSIO MORANTE (1808)

Belén Landini\*

**Resumen:** En el marco del estudio de la obra de Luis Ambrosio Morante (1772/1775/1780-1835), nos abocamos, en este caso, a *Idamia o la reunión inesperada*, estrenada en Montevideo en 1808, drama en cinco actos, traducción y adaptación de *Il Selvaggio*, de Francesco Cerlone (Nápoles, 1765). El manuscrito de esta pieza de Morante se encuentra en el Tesoro de la Biblioteca Nacional y aún inédito. Entre los múltiples temas que ofrece la obra, nos interesa particularmente la construcción del sujeto americano a partir de su territorialidad, concepto de la Geografía Cultural. La reconstrucción del paisaje a través de la palabra de los personajes de *Idamia o la reunión inesperada* y, de manera comparativa, de *Il Selvaggio*, es fundamental para entender el imaginario europeo acerca de nuestro continente y cómo Morante, desde su posición mestiza, reformula esa concepción en función de la recepción de un público rioplatense.

**Palabras clave:** Morante; Teatro; Alteridad; Subjetividad; Territorialidad.

**Abstract:** *In the context of research about Luis Ambrosio Morante's (1772/1775/1780-1835) work, we approach, in this case, to Idamia o la reunión inesperada, premiered in Montevideo in the year 1808, drama in five acts, translation and adaptation of Il Selvaggio by Francesco Cerlone (Napoli, 1765). The manuscript of this play is in the Biblioteca Nacional Mariano Moreno's archive and still unpublished. Among the multiple subjects the play presents, we are particularly interested in the construction of American subject from territoriality, a Cultural Geographie's concept. The reconstruction of the landscape through the characters' speech of Idamia o la reunión inesperada and,*

---

\* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora en Historia del Teatro en el Área de Investigación en Ciencias del Arte (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini) y directora del Área de Artes Escénicas en Iberoamérica (siglos XVI-XIX) en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (Universidad de Buenos Aires). Correo electrónico: belulandini@hotmail.com  
*Gramma*, xxx, 63 (2019), pp. 9-21.

Fecha de recepción: 07-04-2019. Fecha de aceptación: 26-05-2019.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

*comparatively, of Il Selvaggio, is essential to understand the European imaginary about our continent and how Morante, from his half-breed condition, reformulates that conception concerning the reception of the rioplatense's audience.*

**Keywords:** *Morante; Theatre; Otherness; Subjectivity; Territoriality.*

¿Por qué es importante pensar la construcción de las territorialidades en la obra de un cuasi-ignoto dramaturgo rioplatense del siglo XIX? Porque las territorialidades hablan de sujetos sociales en vínculo consigo mismos, con el espacio que habitan y con su comunidad y sus instituciones. Porque Luis Ambrosio Morante formó parte de un momento histórico de quiebre, un momento en el que se produjo un gran cambio de paradigma en la sociedad rioplatense y, por extensión, en gran parte del territorio sudamericano.

Según Teodoro Klein (1984), Luis Ambrosio Morante habría nacido en Buenos Aires en 1780, hijo ilegítimo de Domingo Ignacio Morante, mestizo, y Juana María de Rosario Molina, parda nacida en esclavitud. José Zapiola, que fue amigo del actor, ubica su nacimiento en Montevideo en 1722, mientras que otros autores lo definen «peruano y liberal», nacido en 1775.

Profesionalmente se inició como apuntador o consueta para la temporada de 1799 (noticia proporcionada por Rufino Larraud, AGN Uruguay) en el coliseo de Manuel Cipriano de Melo, en Montevideo, donde se había mudado su familia en 1793. Gracias a sus progresos, Morante fue llamado por Speciali, del Coliseo de Buenos Aires, para trabajar como apuntador, cantante y archivista por el triple de sueldo de lo que ganaba en Montevideo. El primer documento donde se registra esto es de 1804 (Seibel, 2006). José Luis Trenti Rocamora (1946, p. 171) dice que «[a] fines de mayo de 1803 ya se había formado la compañía cómica del Coliseo Provisional» en la que Morante era primer consueta y archivista. Esta sería la misma compañía que debutara el 1.º de mayo de 1804 cuando se inauguró el teatro.

En 1805 ya habría dirigido *El emperador Alberto*, de Antonio de Valladares y Sotomayor (Mogliani, en Pelletieri, 2005), y habría sido primer actor alterno. Su trayectoria de más de tres décadas lo destacó también como dramaturgo y además traductor de *Hamlet* y de *Otelo*, de Shakespeare, entre otras piezas. En la defensa de la ciudad frente a las invasiones inglesas, Morante y otros actores, violinistas y músicos lucharon en los cuerpos de Pardos y Morenos.

La primera de las obras de Morante de la que se tiene noticia es *Idamia o la reunión inesperada*, de 1808 (cuyo manuscrito inédito se encuentra conservado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional), y la última, *Al que le venga el sayo que se lo*

*ponga*, de 1827 (manuscrito inédito ubicado en el Archivo General de la Nación). En este período, y sobre todo, después de las invasiones inglesas, el territorio rioplatense (Buenos Aires y Montevideo) fue escenario de múltiples tensiones, cuyas consecuencias darán como resultado la conformación de nuevas naciones. Las reconquistas de Buenos Aires y de Montevideo dejan entrevista la posibilidad de los ciudadanos rioplatenses de sentirse dueños del propio territorio, defendiéndolo y apropiándose. Además, las redes comerciales, tanto «legales» como clandestinas, que se tendían desde el Río de la Plata hacia Europa, ponían en cuestión la dominación de España sobre el territorio local. Ya no se trataba de la subordinación a la Corona española como anexo o provincia, sino que el dominio económico estaba representado por Inglaterra o Francia. Esto dejaba en jaque a la monarquía como institución reguladora de la vida en las colonias.

De cierto modo, además, la mezcla de inmigraciones había generado, en el Río de la Plata, algo diferente. Nada tenía que ver cómo se vivía acá con lo que pasaba, por ejemplo, en las cortes virreinales de México o del Perú. ¿Qué unía a nuestros habitantes con la metrópoli española? De alguna forma, esa es la pregunta que ronda los procesos de la Revolución de Mayo. ¿A qué comunidad pertenecen los habitantes del Río de la Plata? ¿Con qué valores se identifican? ¿Cómo se construye su identidad en función del espacio que los contiene?

La conformación de las territorialidades en la obra de Morante no solamente nos invita a observar cómo el sujeto artista comprometido social y políticamente se cuestiona como parte de una comunidad, sino también nos muestra de qué forma su *poiesis* remite a una coyuntura y problematiza los vínculos entre comunidades en un territorio en constante tensión.

El territorio, «el cuerpo de la patria», en el siglo XIX, será, en la Argentina, un proceso de búsqueda y de consecución, un ansiado deseo que busca un perfil, constituirse en un mapa definido, el límite soberano de un espacio. Pero ese espacio y ese mapa no constituyen solo un afán geográfico o geopolítico, un sentido de ocupación material. Para las élites liberales del siglo XIX, la posesión de ese espacio supondrá también la posesión de una identidad clara y definida del incipiente Estado que le permita sentirse «Nación»: precisamente, esa es la función poderosa asumida por la literatura a lo largo del siglo, pues el dominio sobre el territorio supondrá también un dominio simbólico sobre ese cuerpo que implicará exorcizar (Moyano, 2008).

El «cuerpo de la patria» se define a través del espacio que comprende y del cuerpo físico de quienes lo habitan. Exorcizarlo y hacerlo propio es darle otro sentido:

las artes cumplen el rol de metaforizar, de procesar y de reproducir, desde lo simbólico, aquello que se presenta en tensión. Resignificar el territorio es parte de la tarea de la intelectualidad rioplatense. La humanidad se expresa simbólicamente a través del arte, y esa expresión es indisociable de su coyuntura, de la que forma parte el espacio. María Valeria Emiliozzi, en su lúcido artículo «El territorio hecho cuerpo: del espacio material al espacio simbólico», publicado en *Abra* (vol. 33, n.º 47, 2013), explica:

...tanto el espacio como el tiempo no son variables exógenas al quehacer histórico y geográfico, sucede que los lugares no están dados *a priori*, sino que son construidos en el terreno movedizo de las luchas sociales, que también son luchas por atribución de sentidos (p. 2).

El teatro comparado define lógico-genéticamente al teatro como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos: el convivio, la *poiesis* y la expectación (Dubatti, 2008, p. 28), que lo vuelven efímero e irreplicable, inasible<sup>1</sup>. En este sentido, cada acontecimiento teatral está anclado en un tiempo y en un lugar determinados, y participan en él personas determinadas, por lo tanto,

...la *poiesis*, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir de un *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente. [...]. Por su naturaleza vinculada a la cultura viviente, la dimensión del trabajo en la *poiesis* teatral es territorial (Dubatti, 2008, p. 32).

Valeria Emiliozzi (2013, p. 4) propone que el territorio es «una construcción social e histórica formalizada por la materialización de las actividades humanas en un espacio físico determinado, pero que se desplaza por fuera de los límites jurídicos, del espacio material», es decir que hay una dimensión simbólica de ese territorio. Los sujetos conforman sentidos a través de las costumbres, los códigos, el lenguaje, la historia. Se enmarcan en prácticas históricas, sociales y políticas que los transforman. Sostiene Emiliozzi:

Al situarnos entre el territorio y el cuerpo, el sujeto toma un punto central en tanto que es constructor de lo social y de lo urbano específicamente. Por ello, ya no hablaremos de territorio sino de territorialidades, pues abordar estas implica considerar aspectos económicos, políticos y culturales, íntimamente ligados «a cómo las personas organizan el espacio y cómo le dan significados al lugar, y por lo tanto contribuyen a la (re) producción de un determinado orden social» (Haesbaert, 2004). Las territorialidades son una construcción cultural que se apropia de la tierra simbolizándola, marcándola con el cuerpo e incorporándola hasta hacerla cuerpo (2013, p. 4).

---

<sup>1</sup> Sobre el concepto de «teatro perdido», me remito a Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Esa forma de hacer cuerpo en una construcción cultural es la inserción del sujeto en la estructura simbólica a través del lenguaje. «El cuerpo es un efecto de esa cultura en la que se encuentra inmerso, es atravesado y constituido por el lenguaje, pues es en la palabra, en el discurso, donde los seres humanos reconocen su subjetividad y nombran su cuerpo» (Emiliozzi, 2013, p. 5).

Cuando estudiamos el caso de la producción de Morante, existe una variable en tensión a la hora de pensar la construcción de territorialidades simbólicas en su obra. Esa variable es el espacio, el «cuerpo de la patria», que se encuentra en el medio de las luchas de poder por la dominación política y económica. Lo interesante, entonces, es observar de qué forma opera metafóricamente la simbolización lingüística en sus representaciones del espacio para conformar una territorialidad acorde a los intereses políticos de los intelectuales de Mayo. El espacio es donde se ancla el cuerpo del actor con su espesor de acontecimiento (el cuerpo del actor, el cuerpo afectado y el personaje) y, a través de ese espesor, le da sentido a su identidad.

En el marco de la literatura en castellano en Sudamérica, las crónicas de la conquista son las que van delineando cómo es la tierra descubierta, cómo son sus habitantes y cómo se dibujan los itinerarios en función de la búsqueda de los mitos de la abundancia:

La representación de los espacios míticos en estas crónicas se halla circunscripta, precisamente, al desplazamiento. Este puro suceder de la acción territorial en pos de un mito que resulta finalmente inalcanzable es parte de la realidad de estos españoles, de su vinculación con el espacio que transitan (El Jaber, 2011,199).

Entonces, durante los siglos XVI y XVII, el recorrido por el territorio rioplatense se encuentra motivado por el objetivo final de la búsqueda que hacen los españoles. Podríamos hablar de una teleología del conquistador, que contrastará con la realidad del espacio rioplatense, pero que sostendrá, desde el discurso español, durante casi dos siglos, el imaginario continental acerca de las nuevas tierras.

En este sentido, lo que está en juego, en definitiva, en la obra de Morante, es el viraje del punto de vista del discurso eurocentrista. Las concepciones occidentales (incluso actuales) acerca del continente sudamericano fueron delineadas por el discurso escrito de los conquistadores. Las crónicas y cartas que se conocen son las que conformaron la visión que perdura a través de los siglos y que, recién entrado el XIX, comienza a desdibujarse. Cuando los intelectuales locales empiezan a producir su propio pensamiento en los salones literarios, en los periódicos o a través del teatro, la representación del espacio comienza a cambiar y, en consecuencia,

cambia también la relación entre los sujetos sociales y ese espacio, en el que se anclan a través del cuerpo: aquel cuerpo que actúa y se pone en la piel de otro individuo y el cuerpo del espectador, ubicado en un lugar determinado del espacio escénico.

Morante, como parte de una generación, se apropia de los moldes europeos para construir una mirada anclada en la tierra que pisa. Deja de reproducir un teatro netamente español para renovar, en su compromiso político, las ideas acerca de la pertenencia, la identidad y la territorialidad de la comunidad en la que está inmerso.

Cuando, ya en el XVIII, se han establecido las primeras ciudades, cuando ya ha nacido la primera generación local, y esa búsqueda de riqueza del conquistador ha desaparecido y, en cambio, lo que queda no es la construcción simbólico-discursiva en torno a un mito de la abundancia, sino la realidad de un territorio en permanente movimiento y tensión, muchos de los nacidos en el Río de la Plata se encuentran en una posición opuesta a la de aquellos primeros cronistas descubridores: desde este nuevo emplazamiento en el globo, no conocen la metrópoli. El eje de la mirada se ha corrido, mientras que el discurso colonizador sigue pesando según el imaginario español. Desde ese lugar, posiblemente, los escritores o dramaturgos cuentan sus historias, en las que, necesariamente, se mezcla la reflexión sobre la idiosincrasia americana y sobre la pertenencia al territorio.

El teatro, en una sociedad incipiente y heterogénea, donde el convivio (esa reunión de cuerpos presentes anclados en un espacio puesto en tensión) es, prácticamente, la única manera de vincularse y, por lo tanto, de subjetivarse, se convierte en una institución fundamental. A partir del gobierno del Virrey Juan José de Vértiz y Salcedo, quien impulsó la construcción del primer coliseo de Buenos Aires y además redactó las normativas que lo iban a regular, todo aquello que se ponía en escena formaba parte de las luchas de poder y de los movimientos políticos de este territorio híbrido. Cuando las primeras generaciones americanas comienzan a darse cuenta de que lo español ya no las representaba, sobreviene una crisis de identidad y se genera en la sociedad una necesidad de relación con el espacio a partir de la desvinculación con la metrópoli, lejana y desconocida para la mayoría.

Luis Ambrosio Morante, traductor/adaptador de *Idamia o la reunión inesperada*, es un personaje que encarna todas las tensiones sociales y políticas de la última etapa del Virreinato del Río de la Plata. Es mestizo, quizás nacido en el Perú, en Buenos Aires o en Montevideo. Involucrado en la causa independentista, Morante intenta construir, a través del teatro, una identidad sudamericana. Su trabajo, en

este sentido, pone en crisis el enraizamiento de la dramaturgia europea y española en América y propone una nueva forma de pensar la institución teatro y, a través de ella, el ser sudamericano.

Quizás, la apuesta más fuerte de Morante sea el cuestionamiento de lo español desde el interior de las archipoéticas<sup>2</sup> y poéticas abstractas traídas de Europa y reproducidas «fielmente» en el Río de la Plata. Dos ejemplos de este fenómeno son el drama barroco *Idamia o la reunión inesperada* (expuesto en la «españolización» del texto italiano y, al mismo tiempo, en la «americanización» de espacios, de vestuarios y de costumbres) o el sainete *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, clarísimo origen del subgénero dramático que representará al Río de la Plata bien entrado el XIX. El complejo entramado que se genera en la conjunción entre un nuevo territorio, una archipoética española y una mirada mestiza pone en cuestión la forma de hacer teatro a la que los españoles europeos estaban acostumbrados.

Aunque los textos dramáticos puestos en escena sean, en muchos casos, españoles, su lugar de enunciación modifica sus sentidos. Construye, sin dudas, una referencia al contexto, a la coyuntura. Podría decirse que representar una pieza española en Buenos Aires o en Montevideo durante el Virreinato del Río de la Plata deja de ser, en los comienzos del siglo XIX, un acto pedagógico en el que se transmite la cultura española a las colonias para pasar a formar parte de un cuestionamiento de esa cultura y de una incipiente afirmación de algo nuevo.

*Idamia o la reunión inesperada* (1808) es una traducción/adaptación que Luis Ambrosio Morante hace de *Il Selvaggio* o *Gli Inglesi in America* (1765), de Francesco Cerlone, estrenada en Nápoles con gran éxito de público. Es importante, dado que cambiar de idioma es cambiar de marco de referencia, hacer una breve mención sobre lo que implica traducir en Montevideo en el siglo XIX. Solange Hibbs (Université de Toulouse 2 Jean Jaurès), en la presentación de su curso de Traducción y Traductología 3 para la Universidad de Toulouse 2, explica:

*Elle [la traduction] ne peut s'analyser hors des coordonnées espace et temps. En effet le texte est espace et sa lecture s'inscrit dans le temps: la construction du sens est un balayage qui mène du signe au contexte et la réécriture opère souvent la démarche inverse. La traduction est créatrice d'espace par la production d'un autre texte qui se substitue au premier.*

[La traducción no puede analizarse fuera de las coordenadas de espacio y tiempo. De hecho, el texto es espacio y su lectura se inscribe en el tiempo: la cons-

<sup>2</sup> «La archipoética o poética abstracta es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de estas» (Dubatti, 2008, p. 81).

trucción del sentido es un movimiento que lleva del signo al contexto y la reescritura opera en general en sentido inverso. La traducción crea espacio a través de la producción de otro texto que sustituye al primero; la traducción es mía].

Crear espacio a través de una sustitución. Crear territorio a partir de una sustitución y de un movimiento. Así como el cuerpo del actor encarna un personaje sin desaparecer y manteniendo, además, su condición de cuerpo afectado; de la misma manera, el texto traducido no hace desaparecer su origen, sino que lo incorpora para multiplicar o mover sus sentidos: lo que el público napolitano viera o comprendiera de las rivalidades entre *natches* e ingleses no cobraría el mismo sentido que lo que pudieran observar los ciudadanos montevideanos algunos años después. Para los sudamericanos, la representación de un espacio «salvaje» remite a nuestro «desierto», y la identificación de los nativos y del territorio en conflicto observan otros referentes.

Es posible, de acuerdo con las ediciones existentes de *Il Selvaggio*<sup>3</sup>, que Morante haya accedido al texto italiano en versión impresa y que, a partir de esa lectura, haya volcado, en el único manuscrito que se conserva, su traducción y adaptación al español. Es significativa la diferencia entre las imágenes de los impresos dieciochescos italianos y el rudimentario manuscrito enmendado que habita los archivos porteños. Ese traspaso, esa sustitución, ese movimiento territorial transoceánico se plasma en la sustitución de la tinta de imprenta por la pluma que colma las páginas (los amarillentos folios) en sentido horizontal, vertical, en forma de marcas, de líneas, de flechas y de asteriscos. La única formalidad aparente es la superposición de sellos: Coliseo de Buenos Aires, Biblioteca Nacional, números de inventario.

El argumento de *Idamia o la reunión inesperada* narra el naufragio de dos buques

<sup>3</sup> De la comedia *Il Selvaggio*, de Francesco Cerlone, se conocen ocho ediciones:

- a) *Il Selvaggio in America: tragicomedia di Francesco Cerlone*, Roma, Stamperia de' Rossi, [1765?].
- b) *Commedie*, Napoli, V. Flauto, A spese di G. A. Vinaccia, 1765.
- c) *Commedie* di Francesco Cerlone, napolitano, in Napoli: a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia [o Venaccia], 1772-1785.
- d) Dell'Acerra, Domenico, *Commedie di Francesco Cerlone napolitano*. Tomo 1. [-10]. T. 1. [S. I]:[s. n.], 1772.
- e) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo <-decimo>. 1. Bologna, 1787.
- f) *Commedietti...*, Bologna s. i. MDCCLXXXVII-MDCCLXXXIX.
- g) *Commedie* di Francesco Cerlone napoletano, tomo primo, in Napoli MDCCXC, Presso Domenico Sangiacomo, A spese di Luigi e Giovanni Vinaccia. E si vendono nel Corridojo del Consiglio (la edición que usamos para el presente trabajo).
- h) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo (-22). 1, *Gl'Inglesi in America, o sia Il Selvaggio. La gara fra l'amicizia. La vera contessina*. Napoli: nella stamperia sita Rampe S. Marcellino n.° 3 Francesco Masì direttore, 1825.

ingleses cerca de las costas norteamericanas. Es interesante observar, en el cotejo del texto fuente y el texto meta, cómo está representado y simbolizado el espacio americano y cómo Morante cuestiona y desarticula la negativización de lo americano que Cerlone construye en el original.

En uno de esos buques viaja Onoria, princesa escocesa que será rescatada por Amintas, un campesino americano, padre de Idamia. En el otro, el capitán Milord Harrinton y su tripulación. Mientras Idamia pasea por los prados, Milord la ve y se enamora de ella, que ha sido prometida en matrimonio a Indatiro, cacique de la tribu local. En el trayecto de ese mismo paseo, la joven se encuentra con Ernesto, un príncipe inglés desterrado y condenado a vivir salvajemente en tierras americanas. Tras una serie de peripecias entre americanos y europeos, se descubre que Onoria y Ernesto son los padres biológicos de Idamia, llamada, en realidad, Sofía, y que Amintas había cuidado de la niña desde que un criado fugitivo se la había dejado a cargo. Finalmente, Idamia parte a Inglaterra a casarse con Milord.

El tratamiento de los espacios en la obra es muy significativo. En primer lugar, el texto italiano posee muy pocas didascalias, mientras que Morante se extiende en largas descripciones de los escenarios y también de los vestuarios, sobre todo aquellos de los nativos, acentuando las diferencias entre los americanos y los europeos. Cerlone solo coloca un párrafo descriptivo en la primera didascalia del «Acto 1», donde ubica, en el total de la escena, los diferentes espacios que formarán parte de la representación: la cabaña de Amintas entre palmeras, el mar y la montaña (1790, p. 1). Morante, además de versificar y de extender los actos de manera que los tres del italiano se transformen en cinco para el español, introduce cada uno de ellos con una descripción del lugar en el que se desarrollará la acción. Dicha acción será indicada también en las acotaciones de manera que, en muchos de los ejemplos, el espacio solo pueda ser descrito a partir y a través de esas acciones.

Esto no solo nos colocaría frente a una novedosa forma de escribir texto dramático a comienzos del XIX, sino que además pondría en evidencia la importancia de la acción humana (de los personajes) para la descripción, la delimitación y la creación de un espacio determinado. El paisaje se dibuja en los movimientos del actor en escena. El telón pintado se vuelve tridimensional porque el cuerpo del actor puede habitarlo.

En los parlamentos de los personajes, las referencias al espacio tienen que ver con la construcción de la alteridad que está, a su vez, vinculada con el origen de esos «otros»: son «salvajes» porque proceden de ese territorio. La primera alusión al lugar que encontramos está en boca de Palmer, subordinado de Milord, quien en

ningún momento siente afición por el lugar al que llegó, y su voluntad está siempre orientada a encontrar la forma de huir de allí: «...en los extremos / de este orbe nos encontramos / sobre el bárbaro terreno / de la costa del Noroeste» (Morante, 1808, p. 3). América entera es un terreno asociado a la barbarie como polo opuesto de la civilización, representada por lo europeo. En el primer contacto que los ingleses tienen con el terreno, la adjetivación negativa puede pensarse como efecto del funcionamiento de los imaginarios europeos: Palmer todavía no ha visto a los habitantes del lugar y, sin embargo, habla de barbarie y explica que a sus marineros «les causa horror el aspecto / de estas costas...» (Morante, 1808, p. 4).

Cuando Milord, inmediatamente después, le confiesa su amor por Idamia, se pregunta si «la América es capaz / de producir embeleso» (Morante, 1808, p. 5). Las costas son un lugar de pasaje hacia lo otro, hacia lo desconocido, y su descripción está condicionada por el malestar que produce en los ingleses el naufragio. La playa es el lugar de los enfrentamientos bélicos entre ambos continentes, quizás un espacio donde nadie es del todo local y donde será la habilidad para la guerra la que determinará las posiciones de poder. El resto de los espacios, fundamentalmente la cabaña de Amintas y los prados y el navío inglés, pone a uno u otro pueblo en situación de local.

En boca de Milord, en estas primeras escenas, la descripción del espacio comporta un tono menos agresivo que el de su compatriota y, al referirse a la cabaña de Amintas, dice:

¡Palmer! Observa aquel cedro  
que descuella en el recinto  
de arbustos mil. ¡Ah! En su centro  
se encuentra rústico albergue  
habitado por un viejo  
y venerable pastor, padre del grato embeleso  
que ha hechizado mis potencias (Morante, 1808, p. 6).

Queda claro que el vínculo entre personajes determina la construcción discursiva de los espacios.

En el caso de la obra de Cerlone, más breve, en prosa y con parlamentos más cortos, se lee un énfasis particular en la idea de lo americano como «la otra parte del mundo», «el otro lado del mundo», «el último extremo», donde lo salvaje predomina y donde la «educación» no existe. Cerlone utiliza, además, los atributos «blanco» y «negro» para nombrar a los europeos y a los americanos respectivamente. Morante, en cambio, elimina por completo ambos adjetivos y coloca estratégicamente «bárbaro» o «civilizado», de acuerdo con su ideología. Por ejemplo,

cuando Milord pretende conquistar a Idamia y convencerla de irse con él, utiliza la expresión «desiertos lejos del trato social, siendo de errores compendio» (Morante, 1808, p. 15) para referirse a América. Mientras que Idamia le contesta:

El amor a nuestros padres  
es una ley que el supremo  
sol impuso [...].  
Esto enseña  
en nuestro rudo hemisferio  
la naturaleza sabia (p. 16).

La oposición entre civilización y barbarie es desplazada para colocar, en su lugar, aquella de naturaleza y cultura, resaltando la valoración positiva de ese primer término, necesaria para mostrar al espectador cuál es el bando de la heroína.

Frente a este ejemplo, es fundamental detenerse en el estudio de la representación del espacio americano como «desierto», clave para el tratamiento de esta pieza de Morante y de gran parte de la literatura decimonónica de nuestro territorio. El desierto se vincula, en primer lugar, con la idea de vacío, ligada a lo desconocido:

...con peligro de pérdida o de muerte, el sentido que se le otorga al espacio es más el de la supervivencia que el del esteticismo, más el de la acción sobre el terreno plagado de obstáculos que el de la percepción extasiada del mismo; con peligro de pérdida o muerte, parece no haber paisaje posible (El Jaber, 2011, pp. 176-177).

No hay paisaje posible, y desde esa vacuidad se construye la posibilidad de territorialización española o europea en el lugar. El desierto es sinónimo de barbarie, y «“predicar en desierto” significaría “dirigir la palabra a oyentes no dispuestos a admitir la doctrina o consejos que les dan”» (Real Academia Española, 1899, p. 340; en Lois, 2001, p. 101). El «trato social» que se menciona en la obra de Morante es, sin duda, lo que la mirada europea nombraría como «civilización», porque incluso los personajes ingleses reconocen y tratan a los nobles americanos, pero no validan ese trato como «sociabilidad».

El discurso europeo necesita realizar un proceso arduo de construcción de este «desierto» porque solo sobre el vacío puede construirse «civilización», y no así desde la base del reconocimiento de una cultura preexistente: «...pensar el desierto implicaba necesariamente la urgencia de vaciarlo y transformarlo, mediante la apropiación nominal y simbólica, en un no-desierto» (Lois, 2001, p. 102). Este proceso se aceleró después de la Independencia y llegó a su consolidación con la Campaña al Desierto y la formación de los estados nacionales en la segunda mitad del siglo XIX.

En este sentido, lo que sucede en *Idamia o la reunión inesperada* es significativo

porque el final de la pieza está marcado por la *anagnórisis*, el reconocimiento de la heroína, hasta entonces hermoso fruto de la salvaje naturaleza americana, como una joven y noble europea. Al mismo tiempo, dejar al prometido americano para irse a Europa a contraer matrimonio con un inglés no es leído como un ultraje o una traición por los personajes de la obra, ni siquiera por Indatiro, el más perjudicado, que, de algún modo, termina aceptando como «legítimas» las actitudes de Ernesto en su rol de padre y de Sofía-Idamia, y perdonando a Milord, su contrincante.

En conclusión, el análisis de la construcción discursiva de los espacios en la dramaturgia de Morante es una ventana abierta hacia el estudio del proceso de conformación de las territorialidades rioplatenses de comienzos del siglo XIX, fundamental en el desarrollo de las luchas de poder del período independentista. Podemos decir, entonces, que, en el discurso de los personajes, se observa un movimiento de hipálage, donde los atributos del espacio son, en realidad, los de quienes lo habitan.

La puesta en escena de obras de origen europeo en su idioma original o traducidas no deja de estar al servicio de las nuevas identidades y territorialidades americanas. La clave de ese proceso es la construcción simbólica de los espacios. El espacio de representación se transforma en una sinécdoque del territorio rioplatense en tensión y, a la vez, la representación del espacio ancla los cuerpos (los de los actores, de los participantes del convivio y el «cuerpo de la patria») en una zona nueva.

Por último, en el caso específico de *Idamia o la reunión inesperada*, la traducción funciona como sustitución de la misma manera que lo hace la metáfora: vacía de sentido el territorio español para llenarlo de significados en proceso, movimiento y construcción en función de la futura construcción de una Nación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cerlone, F. (1790). *Commedie di Francesco Cerlone napoletano. Tomo Primo: Il Selvaggio. La Contessina. La gara fra l'amicizia e l'amore. La Pamela nubile*. Nápoles: Giovanni Vinaccia.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- El Jaber, L. (2011). *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Emiliozzi, M. V. (2013). El territorio hecho cuerpo: del espacio material al espacio

- simbólico. *Abra*, (33/47), 17-25.
- Hibbs, S. (2016). Presentación de la asignatura Traducción y Traductología 3 para el Master 2, UE ES00903V. Toulouse: Département d'études hispaniques, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.
- Landini, M. B. (2011). *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, un sainete inédito de Luis Ambrosio Morante (1827). *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, (3), 53-99. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Landini, M. B. (2013). Luis Ambrosio Morante: 'estrella' del teatro latinoamericano en el siglo XIX. En Dubatti, J. y Burgos, N. (Eds.). *La actuación teatral: estudios y testimonios* (pp. 33-50). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Lois, C. (2001). Desierto y territorio: imágenes decimonónicas del Gran Chaco argentino. *Mundo de Antes*, (2), 97-117. Instituto de Arqueología y Museo, UNT.
- Morante, L. A. *Idamia o la reunión inesperada* [manuscrito inédito]. Buenos Aires: Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Moyano, M. (2008). Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 15.