



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Universidad de la República

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Tesis para defender el título de Maestría en Ciencias Humanas opción

LENGUAJE, CULTURA Y SOCIEDAD

**Representaciones sociolingüísticas de personajes de origen africano y
sus descendientes en obras de teatro en Montevideo (siglo XIX)**

Autora: Déborah Sierra Deniz

Directora de tesis:

Magdalena Coll

Lugar:

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

(UdelaR)

Fecha de entrega:

15-08-2025

Montevideo, 15 de agosto de 2025

Miembros de la Comisión de Posgrados
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Presente
Estimados colegas:

En mi calidad de directora de tesis de la maestranda **Déborah Sierra Deniz** (Maestría en Ciencias Humanas, Opción “Lenguaje, cultura y sociedad”) informo que avalo la presentación de su tesis titulada “Representaciones sociolingüísticas de personajes de origen africano y sus descendientes en obras de teatro en Montevideo (siglo XIX)”.

Cordialmente

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Magdalena Coll', with a horizontal line drawn underneath it.

Profa. Tit. Dra. Magdalena Coll

Agradecimientos

A mi mamá Elena, por el apoyo incondicional de toda una vida.

A Sebastián, mi compañero, por el sostén y las palabras de aliento constantes.

A Adriana y Silvia, mi equipo en el desafío de la Educación Pública, por la
comprensión y empatía de todos los días.

A mi tutora Magdalena, por su guía, sus observaciones certeras y su calidez, sin
las cuales esta tesis no sería posible.

A la ANII por la beca obtenida en julio de 2024 que me permitió finalizar esta
redacción.

Índice de la tesis

Resumen.....	7
Abstract	8
Introducción	9
 Capítulo 1. Enfoque y fundamentación teórica.....	13
1.1. Concepto de representaciones sociales y sociolingüística.....	13
1.2. Concepto de etnicidad e identidad.....	17
 Capítulo 2. Presentación del objeto de estudio	20
2.1. Objetivo general y objetivos específicos	20
2.2. Antecedentes.....	21
2.3. Corpus y metodología.....	26
2.4 Situación histórica y lingüística de la población esclavizada en el Río de la Plata durante el siglo XIX	34
 Capítulo 3. Las representaciones dramáticas en Montevideo en la primera mitad del siglo XIX (1800-1840).....	39
3.1 Primeras representaciones teatrales en Montevideo. Aspectos históricos y políticos	39
3.2. Artistas afrodescendientes y personajes dramáticos en la primera mitad del siglo XIX	50
 Capítulo 4. Obras dramáticas representadas en Montevideo en la primera mitad del siglo XIX con personajes de origen africano	58
4.1. Análisis del entremés “El valiente y la fantasma” (1803) de autor anónimo	58
4.2. Análisis de la tonadilla escénica “Los negros” (1814) de Luis Misón, autor español.....	63
4.3. Análisis de la tragedia “El duque de Viseo” (1829) de Manuel José Quintana, autor español	69

Capítulo 5. Las representaciones dramáticas en Montevideo en la segunda mitad del siglo XIX (1870-1900).....	75
5.1. La consolidación del Estado uruguayo.....	75
5.2. Los discursos públicos de la identidad nacional.....	78
5.3. Las representaciones teatrales montevidéanas durante la segunda mitad del siglo XIX	83
Capítulo 6. Obras dramáticas representadas en Montevideo a finales del siglo XIX con personajes afrodescendientes	93
6.1. Análisis de la comedia “El lujo de la miseria” (1875) de Eduardo Gordon	93
6.2. Análisis del drama “Un veterano oriental” (1876) de José Cándido Bustamante	100
6.3. Análisis del drama “Apariencias y realidades” (1877) de Estanislao Pérez Nieto	110
6.4. Análisis del drama criollo “Juan Moreira” (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá.....	117
6.5. Análisis del drama “Juan Soldao” (1893) de Orosmán Moratorio.....	125
6.6. Análisis del drama campero “La flor del pago” (1894) de Orosmán Moratorio.....	134
Capítulo 7. Consideraciones finales.....	144
Bibliografía consultada	153
Anexo I.....	160
Obras dramáticas con presencia de personajes de origen africano o sus descendientes representadas en Montevideo en el período 1800- 1840	160
Anexo II	162
Obras dramáticas con presencia de personajes de origen africano o sus descendientes representadas en Montevideo en el período 1870- 1900	162
Anexo III	164

Obras dramáticas sin presencia de personajes de origen africano o sus descendientes representadas en Montevideo en el siglo XIX	164
Anexo IV	177
Obras dramáticas representadas en Montevideo en el siglo XIX cuyos textos se encuentran perdidos	177

Resumen

El presente trabajo constituye un estudio sobre las representaciones sociolingüísticas de variedades no estándares en personajes de origen africano y sus descendientes, a partir del análisis de fuentes literarias. Se observó, para ello, obras dramáticas representadas en Montevideo durante el siglo XIX. El abordaje se organiza en dos cortes cronológicos: de 1800 a 1840 y de 1870 a 1900, en correspondencia con acontecimientos históricos de relevancia y en función del desarrollo del teatro nacional. En este marco, se considera el contexto de la trata esclavista, y su posterior abolición, así como el proceso de conformación del Estado-nación uruguayo.

Entendemos además que la literatura, y en particular el género dramático- dado su carácter dialógico cercano a la oralidad- puede brindarnos indicios sobre la forma en que se representaba el habla de personajes asociados con rasgos lingüísticos no estándares. En el recorrido propuesto a través de este género, se observó su importancia en la historia cultural de Montevideo, así como su crecimiento y consolidación como herramienta ideológica y medio de difusión de ideas hacia el final del siglo.

El objetivo de esta investigación es, en definitiva, contribuir al conocimiento más profundo de los procesos de construcción identitaria que incluyeron o excluyeron a la población de origen africano - traída forzosamente al país- y luego a sus descendientes, dentro del proyecto nacional. De esta manera además contribuiremos a la comprensión de las dinámicas y conceptualizaciones del contacto lingüístico en el Montevideo decimonónico.

Palabras claves: representaciones sociolingüísticas, género dramático, siglo XIX, africanos y descendientes, esclavitud.

Abstract

This work presents a study of the sociolinguistic representations of non-standard language varieties in characters of African origin and their descendants, based on the analysis of literary sources. The focus is on dramatic works performed in Montevideo during the 19th century. The analysis is organized into two main periods: 1800–1840 and 1870–1900, in relation to key historical events and the development of national theatre. Within this context, the study considers the transatlantic slave trade, its later abolition, and the formation of the Uruguayan nation-state.

Drama, due to its dialogic nature and closeness to spoken language, is seen as a useful source to explore how non-standard speech was represented in literary characters. This research highlights the cultural significance of theatre in Montevideo's history and its role as an ideological tool and a medium for spreading ideas toward the end of the century.

The overarching aim of this research is to contribute to a deeper understanding of the identity-building processes that included or excluded individuals of African-origin population—who were forcibly brought to the country—and their descendants, within the broader national project. In doing so, the study also offers a contribution to our understanding of the dynamics and conceptualizations of language contact in 19th-century Montevideo.

Keywords: sociolinguistic representations, dramatic genre, 19th century, Africans and their descendants, slavery.

Introducción

En esta tesis nos proponemos analizar nueve obras dramáticas representadas en Montevideo durante el siglo XIX, tres de ellas ubicadas en la primera mitad del siglo, entre los años 1800 y 1840, y las restantes seis, ubicadas en el último cuarto, de 1870 a 1900. Dichas obras fueron seleccionadas por contar con la presencia de personajes de origen africano o afrodescendientes, muchos de los cuales fueron representados por diferentes dramaturgos con características lingüísticas no estándares, y en contraposición a otros personajes del drama. El estudio de dichas características es precisamente el objetivo de esta tesis. Asimismo, su forma de hablar no es el único rasgo de interés representado en estas obras, sino que se ponen de manifiesto otras representaciones sociales, que en todos los casos destacan, entre otros rasgos, el color de piel de los personajes aludidos. A lo largo de la tesis describimos y reflexionamos sobre dichas representaciones, así como definimos los conceptos de representaciones sociales y sociolingüísticas, y evidenciamos su conexión con los conceptos de identidad y etnicidad.

La tesis se divide en siete capítulos. En los capítulos uno y dos se presenta el marco teórico y metodológico de la investigación, así como el corpus a analizar y los objetivos que motivan este trabajo. Me centro en los conceptos de representaciones, ya mencionados, que guiarán el abordaje de las nueve obras dramáticas identificadas, como dijimos, por la presencia de personajes de origen africano o afrodescendientes a lo largo del siglo estudiado. Además, se presenta una síntesis de la situación histórica y lingüística de dicha población en el siglo estudiado.

El capítulo tres se centra en el período de 1800 a 1840 y desarrolla las características del género dramático en los tiempos de la colonia en Montevideo y su relevancia cultural a lo largo de los vaivenes históricos suscitados posteriormente. Así se atiende diferentes épocas, como la breve ocupación inglesa (1806-1807), el proceso revolucionario artiguista (1810-1820) y el período de la

Provincia Cisplatina (1821), cuando Montevideo formó parte del imperio del Brasil (Barrán, 2004; Nahum, 2004). Para esta etapa, se comprobó que el teatro siguió siendo el lugar de preferencia para la asistencia de las élites criollas, y que sus representaciones dramáticas se correspondían con el gusto europeo, presentando dramas españoles, en su mayoría, así como también italianos y franceses. El análisis evidenció, asimismo, que el teatro respondía a los temas e intereses en pugna en cada momento histórico. En este contexto, se relevaron tres obras dramáticas que incluyen personajes de origen africano, las cuales constituyen el foco del análisis desarrollado en el capítulo cuatro. Se abordó el entremés “El valiente y la fantasma” (1803) de autor anónimo; la tonadilla escénica “Los negros” (1814) de Luis Misón; y la tragedia “El duque de Viseo” (1829) de Manuel José Quintana, ambos de origen español. En el caso de las dos primeras obras los personajes asociados a un origen africano mantienen representaciones no estándares de sus formas de hablar y ocupan el rol de criado o esclavo de amos blancos. En el último caso su forma de hablar no difiere de la representación del resto de los personajes del drama, pero se incluyen interesantes representaciones sociales que destacan aspectos étnicos asociados a valoraciones ético-morales, tanto positivas como negativas en dichos personajes. El contexto en el que se desarrolla la ficción de este drama, además, no se enmarca en el tráfico esclavista en América sino en dicho tráfico en la península Ibérica, ubicando los hechos dramáticos en Portugal.

En el capítulo cinco se trata el período comprendido entre 1870 a 1900, y se desarrollan los esfuerzos conscientes por construir una Nación, luego de la independencia de Uruguay, en el contexto de una gran diversidad poblacional y lingüística presente en el país. En este momento se destaca la existencia de una élite intelectual uruguaya, identificada como *Generación del 80* (Zum Felde, 1967), que desde sus discursos públicos busca consolidar un sentimiento nacional. En consonancia con esto, se vio una evolución del género dramático en el cual crecieron los lugares de representación, así como los dramas que buscaban presentar temas y ambientación escénica que respondieran a un sentimiento nacionalista. Se comprobó que la representación lingüística de los personajes en general respondía

a modelos rioplatenses de habla. De igual manera, un público más popular se volcó masivamente a la asistencia a los teatros (Rama, 1976; Mirza, 2006), manteniéndose el papel predominante del mismo como difusor de ideas, que ya veníamos observando también para la primera mitad del siglo. En este marco de crecimiento de la dramaturgia y de la autoría nacional se identificaron seis obras con presencia de personajes afrodescendientes representadas en las últimas tres décadas del siglo: “El lujo de la miseria” (1875) de Eduardo Gordon, “Un veterano oriental” (1876) de José Cándido Bustamante, “Apariencias y realidades” (1877) de Estanislao Pérez Nieto, “Juan Moreira” (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, “Juan Soldao” (1893) y “La flor del pago” (1894), ambas de Orosmán Moratorio.

El análisis de dichas obras se desarrolla en el capítulo seis. Es de destacar que, si bien en muchas de estas se siguen presentando a los personajes afrodescendientes en el rol de criado, aparece el papel del “soldado negro”, posición histórica que efectivamente desempeñaron las personas esclavizadas durante el proceso de independencia nacional, durante las primeras décadas del siglo XIX y hasta las décadas del 40-50, especialmente en el contexto de la Guerra Grande (1839-1851). Muchos afrodescendientes participaron de las llamadas “milicias negras” o “batallones de negros” a cambio de su libertad (Borucki, 2016; Candiotti, 2021). Desde el punto de vista lingüístico es de destacar la representación de un habla tipo rural o lengua gauchesca en la mayoría de estos dramas, a la que se suman, en dos de ellos, rasgos lingüísticos no estándar vinculados al origen africano de dos personajes. Esto ocurre a pesar de que, para la segunda mitad del siglo XIX, las lenguas africanas habladas por la población esclavizada habían experimentado un fuerte proceso de desplazamiento (Coll, 2010).

Estos rasgos no estándares se representan en los dramas “Un veterano oriental” (1876) y “La flor del pago” (1894). En esta última obra y en “Juan Soldao” también se destaca la representación de lenguas migratorias europeas (italiano, francés, inglés, vasco y gallego), dado que efectivamente en el último cuarto del siglo XIX arribaron a nuestro país grandes oleadas de migrantes, hasta entrado el siglo XX.

El capítulo siete presenta las consideraciones finales, en las que además de

sinetizar los principales hallazgos, se presentan las reflexiones surgidas a lo largo del desarrollo de este trabajo.

Luego de la bibliografía, finalmente, en los anexos se registran todas las obras dramáticas leídas pertenecientes al siglo estudiado, y que permitieron seleccionar las nueve que conforman el corpus de esta tesis, como veremos más adelante. Asimismo, producto de la investigación, se consignan los títulos de los dramas representados en Montevideo, pero cuyos textos se encuentran perdidos.

Capítulo 1. Enfoque y fundamentación teórica

1.1. Concepto de representaciones sociales y sociolingüística

Si bien el concepto de representaciones proviene del campo de la sociología, a partir de los estudios de Durkheim (2000), su extensión a otros campos del conocimiento ha enriquecido el abordaje de algunos fenómenos. En líneas generales las representaciones son “esquemas cognitivos” compartidos por una comunidad, que permiten decodificar e interpretar la realidad, funcionando como “sistemas de referencias, que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado” (Jodelet, 1993, 4). Dichas representaciones constituyen un saber de “sentido común”, que se construye a partir de las experiencias individuales, y se nutre de las informaciones y modelos de pensamiento que los sujetos reciben dentro de la propia comunidad, por ejemplo, por medio de la tradición, la educación y la comunicación social (Jodelet, 1993). Aquí se advierte la doble dimensión presente en la construcción y reproducción de las representaciones: por un lado, lo que se recibe colectivamente; por otro, lo que se elabora de manera individual. El autor sintetiza el concepto afirmando que son saberes “socialmente elaborados y compartidos” (1993, 5). Asimismo, Jodelet (1993) identifica dos procesos en la elaboración y funcionamiento de una representación social: la objetivación y el anclaje (1993, 12). La primera puede definirse como una “operación formadora de imagen y estructurante” de la realidad (1993, 13), mediante la selección de información del entorno en función de criterios culturales y normativos. Posteriormente, dicha información se cristaliza en la formación de un “núcleo figurativo”, una estructura conceptual, un “marco para orientar las percepciones y los juicios en una realidad construida de forma social” (1993, 18). Concomitante

con este proceso, el segundo - el anclaje - se refiere “al enraizamiento social de la representación y su objeto” (ídem), por lo tanto, se da una “integración cognitiva” de dicha representación en el sistema de pensamiento preexistente en el grupo humano del que se trate.

Así las cosas, las representaciones sociales no son conocimientos estáticos en la mente de los individuos, sino que constituyen “saberes prácticos”, que ligan a los sujetos con los objetos sociales (fenómenos e individuos), y determinan nuestras acciones y valoraciones (Jodelet, 1993; Boyer, 1991). Para Moscovici (1979) las representaciones tienen como función la elaboración de los comportamientos sociales y la regulación de la comunicación entre los individuos (1979, 17 citado por Oroño, 2016b, 19).

Bourdieu (2001), por su parte, aporta una perspectiva clave en la construcción de representaciones al explicar cómo los intercambios lingüísticos dentro de una sociedad traen aparejado “poder simbólico”, actualizando relaciones de fuerza dentro de un “mercado lingüístico” que regula los discursos, mediante sanciones y censuras. En este entramado simbólico algunos discursos cobran fuerza sobre otros y se configuran las representaciones sociales dominantes dentro de una sociedad. Estas orientan, entonces, el comportamiento colectivo e intentan imponer una visión del mundo compartida por un grupo determinado (Bourdieu, 2001).

En síntesis, las representaciones tienen una función de clasificación, regulación y ordenamiento de la realidad social, así como de su categorización, por lo que “se sitúan, por lo tanto, en el origen de la discriminación” (Oroño, 2016b, 21). De hecho, Boyer (1976) recuerda los estudios de Labov (1976) sobre la estigmatización social de algunas formas lingüísticas - propias de las representaciones sociolingüísticas, que definiremos a continuación - afirmando que “el funcionamiento del estereotipo está estrechamente ligado a la estratificación social y a la posición de los sujetos” (1976, 4). Esta idea se relaciona con lo ya dicho por Bourdieu (2001) sobre las pugnas por los discursos interpretativos y legítimos de la realidad, en los cuales no sólo importa lo dicho sino quién lo dice, en función de la posición social que ocupa. Este es un aspecto importante en nuestro análisis sobre

el discurso artístico y las decisiones lingüísticas de dramaturgos europeos y criollos, a la hora de poner en escena a una población estigmatizada y en situación de subordinación social, como es la población de origen afro, lo que marca una fuerte asimetría.

Para esta tesis, el concepto de representación social de carácter lingüístico es particularmente relevante porque explica las ideas socialmente compartidas sobre la lengua, que están estrechamente ligadas a la identidad social (Jodelet, 1993; Boyer, 1991; Narvaja de Arnoux y Del Valle, 2010) y que son tan importantes para analizar nuestro corpus. Estas representaciones se refieren “tanto a objetos lingüísticos (lenguas, variedades, acentos, registros, etc.) como a las valoraciones sociales asociadas a ellos y a sus hablantes” (Bourdieu 1999, en Narvaja de Arnoux y Del Valle, 2010, 6). En este marco, las representaciones sociolingüísticas permiten categorizar y evaluar a individuos o grupos en función del uso que realizan del lenguaje, aspecto central del análisis que proponemos y que se verá representado en los personajes que analizamos en cada una de las obras dramáticas seleccionadas. También este punto es de suma importancia en los personajes estudiados debido al contexto étnico de su origen, a las lenguas africanas que utilizaban y a la trata esclavista a la que fue sometida la población africana en el Río de la Plata, durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX (Borucki, 2017).

Asimismo, las representaciones asociadas a estos personajes van a imponer ciertos límites y “normas de valor” que serán determinantes para orientar las “interacciones interétnicas” dentro de la sociedad (Barth, 1976), y también dentro de la ficción dramática, en la cual, por ejemplo, el esclavo fiel y sumiso al ama blanca y joven, puede ayudarla a lograr el encuentro con su verdadero amor, pero nunca será él el destinatario de su pasión amorosa.

Las representaciones sociales y sociolingüísticas también se relacionan con las actitudes, es decir, las “cristalizaciones de la representación en conductas (atracción o rechazo frente a determinadas formas que se puede manifestar en la lealtad lingüística o el autoodio); los estereotipos, simplificaciones y fijaciones de una representación; la imagen, reproducción analógica que conserva la estructura del

objeto; y la opinión, verbalización de una representación” (Boyer, 2003 en Narvaja de Arnoux-Del Valle, 2010, 6). Estos elementos se hacen presentes, sobre todo, en las “zonas discursivas” en las que se manifiestan las representaciones sociolingüísticas, como son los textos jurídicos, discursos políticos, gramáticas, diccionarios, artículos de prensa o de opinión pero también, en “las imágenes mediáticas que asocian a determinados grupos de personas con determinadas formas de habla”, sobre todo cuando estos son “cómicos que en sus imitaciones reproducen y crean estereotipos sociolingüísticos” (Narvaja de Arnoux-Del Valle, 2010, 6). Este es el caso de muchas obras dramáticas del Siglo de Oro en las que hay personajes de origen africano (Fra Molinero, 1995, Lipski, 1998b) y también de algunas de las obras que estudiamos aquí. Por otro lado, afirma Oroño (2016b) que “las representaciones sociolingüísticas guían las prácticas comunitarias y participan en la dinámica de las situaciones de conflicto lingüístico”, como son la estigmatización, la idealización, y la folklorización de una lengua (2016b, 22).

Asimismo, la lengua es un referente privilegiado de la identidad nacional porque, además de su función comunicativa, cumple una función demarcativa (Fishman, 1982), es decir, como indicador externo de diferenciación con otros hablantes, y como elemento cohesivo interno de un grupo (Barrios, 2009).

A continuación, vamos a profundizar en estos aspectos más identitarios y en cómo se vinculan con la presente investigación.

1.2. Concepto de etnicidad e identidad

Ya mencionamos en el apartado anterior cómo las representaciones están ligadas a la identidad social de los individuos. Debido a las características de los personajes que estudiamos, otro concepto que debe tenerse en cuenta es el de la etnicidad. Así, para Barth (1976), a quien ya citamos, “...los grupos étnicos son categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos y tienen, por tanto, la característica de organizar la interacción entre los individuos¹” (1976, 10). Los atributos de etnicidad más relevantes son el “origen geográfico o ancestros”, la “cultura o costumbres compartidas”, la “religión”, “raza o características físicas” y la “lengua” (Barrios, 2008, 16, siguiendo a Isajiw, 1974). No todas tienen que ser tenidas en cuenta a la hora de caracterizar a un grupo étnico, ya que como afirma Barth “Los rasgos que son tomados en cuenta no son la suma de diferencias “objetivas”, sino solamente aquellos que los actores mismos consideran significativas” (1976, 15). El mismo autor plantea que hay signos manifiestos (la vestimenta, el lenguaje, etc.) y otros más sutiles, como las normas y valores compartidos que sustentan la actuación social de los miembros del grupo. De todas maneras, los grupos étnicos no son estáticos y pueden modificar sus características a lo largo del tiempo (1976, 16).

Otro dato interesante que apunta Barth para pensar el tema de la etnicidad es que “...la identidad étnica implica una serie de restricciones respecto a los tipos de función que a un individuo le es permitido desempeñar, así como a los socios que pueden escoger para realizar diferentes tipos de transacciones” (1976, 19), así “Cuanto mayores sean las diferencias entre esas orientaciones de valor, mayores serán las restricciones en la interacción interétnica” (1976, 21). En la sociedad

¹Recordemos que la interacción social está influida por las representaciones sociales, como desarrollamos en el anterior apartado. Oroño (2016b) sostiene que las “representaciones sitúan a los individuos y sus grupos de pertenencia en el contexto social (lo estructuran), permitiendo la construcción de identidades compatibles con el sistema de normas y valores, social e históricamente determinados” (2016b, 21).

colonial montevideana efectivamente la interacción entre grupos étnicos se limitaba a la sumisión de uno en función del otro, pese a algunos discursos públicos que hablaban de buen trato y benevolencia hacia los esclavos en el Río de la Plata (Rebagliati, 2014), o del propio discurso artístico, en donde se representaban relaciones armónicas y fieles entre amos y esclavos, como es el caso de algunas de las obras dramáticas que analizamos.

Al profundizar en este aspecto, resulta evidente, entonces, la marcada asimetría en las relaciones entre la población africana, traída forzosamente al Río de la Plata, y las élites criollas blancas asentadas en la región. Esta situación también puede analizarse a través del concepto de “sistemas poliétnicos estratificados”, tal como lo define Barth (1976), quien señala que estos sistemas “existen donde los grupos están caracterizados por un control diferencial de los bienes valorados igualmente por todos los grupos en el sistema” (1976, 33). En este sentido, en el momento histórico que estudiamos, hay claramente uno de estos grupos que ejercía el control sobre la movilidad - e incluso sobre la vida misma - del otro.

Barrios (2008), por su parte, afirma que “En situaciones de contacto cultural, el grupo étnico despliega estrategias que, en función de las expectativas de asimilación o de conservación de su etnicidad, tienden a la represión o actualización, respectivamente, de aquellos rasgos que lo diferencian del resto de la sociedad” (2008, 22). Si bien la autora se refiere al grupo de los inmigrantes italianos en Montevideo, es interesante pensar qué tipo de estrategias estaban en condiciones de desplegar las personas de origen africano o afrodescendientes para conservar su identidad étnica. Muy pocas sin dudas, dada la violencia a la que fueron sometidas, pero también podemos pensar que las salas de nación, las cofradías, los candombes y la prensa negra – hacia finales del siglo XIX - fueron formas de conservación y expresión de su etnicidad, aunque estos aspectos no serán el eje de esta investigación. Las nefastas consecuencias de la trata de personas también marcaron las redes de solidaridad e identidad que tuvo este grupo étnico, tal como lo demostró Borucki (2017), a partir, por ejemplo, de las experiencias compartidas en los barcos negreros.

Por otra parte, ya hemos señalado la relevancia de la lengua en la construcción de la identidad social, así como su papel central como rasgo constitutivo de la etnicidad (Barth, 1976; Barrios, 2008). La lengua no sólo actúa como un marcador identitario, sino también como un medio de difusión de ideas nacionalistas, adquiriendo particular importancia durante el proceso de consolidación de los Estados nacionales en la segunda mitad del siglo XIX. En esta línea, Garvin y Mathiot (1974) afirman que “...La organización del estado moderno requiere (...) una lengua o variedad de lengua común por encima de la realidad lingüística heterogénea”, que funcione como marco de referencia para la administración y la educación (citado en Oroño, 2015, 4). Esta lengua común o supradialectal - según los propios autores - establece la norma lingüística y la prescripción idiomática. Dentro de este contexto, las lenguas africanas habladas en Montevideo durante la primera mitad del siglo XIX no se ajustaban a dicho modelo, por lo que se fue imponiendo otra lengua, la de los grupos dominantes: el español estándar. Para finales del siglo, las lenguas africanas habían sido desplazadas y sustituidas (Coll, 2010). Retomaremos más adelante este aspecto lingüístico, en tanto atributo identitario y étnico de la población de origen africano. Mientras tanto, en el próximo capítulo, explicitaremos el objeto de estudio de esta investigación.

Capítulo 2. Presentación del objeto de estudio

2.1. Objetivo general y objetivos específicos

Objetivo general:

Estudiar las representaciones sociolingüísticas de personajes de origen africano y sus descendientes en Montevideo en obras del género dramático representadas durante el siglo XIX.

Objetivos específicos 1:

Analizar los comentarios metalingüísticos que puedan aparecer sobre la forma de hablar de estos personajes y observar si, en las obras dramáticas, hay información sobre rasgos étnicos o sobre la lengua o las lenguas que se les asignaba, y cómo fueron denominadas dichas lenguas.

Objetivos específicos 2:

Describir los rasgos lingüísticos que identifican a personajes de origen africano y sus descendientes a nivel fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico en obras dramáticas representadas en Montevideo durante el siglo XIX.

Objetivos específicos 3:

Rastrear los cambios que pudieron experimentar los rasgos fonético-fonológicos, morfosintácticos y léxicos en la representación de los personajes africanos y sus descendientes, en Montevideo, a lo largo del siglo XIX atendiendo al corte cronológico propuesto en esta investigación.

2.2. Antecedentes

Respecto a los antecedentes de esta investigación cabe afirmar que el estudio de la población africana traída forzosamente a nuestro territorio bajo el sistema esclavista, y su aportación lingüística y cultural al país, vienen siendo temas investigados con interés desde hace ya varios años, aunque han mantenido un lugar marginal en la historiografía nacional. Desde el punto de vista histórico cabe mencionar a Pereda Valdés (1937, 1941), Rama (1972), Merino (1982), Andrews (2010), y Borucki (2017), entre muchos otros. Este último autor es de suma importancia para las consideraciones étnico-identitarias de esta población, como ya dijimos, ya que probó la relevancia de los vínculos que se generaban entre africanos y sus descendientes, tanto esclavizados como libres, por haber sido compañeros de barco durante la trata, y por ser miembros de batallones de negros, de cofradías y/o de salas de naciones. Esta construcción identitaria alimentó la consideración que las capas dominantes tuvieron sobre ellos, formando representaciones sociales, que fueron reproducidas por los autores de origen europeo y cultos, que escribieron las obras de teatro que pusieron a esta población en escena. En muchos casos se percibe a dicha población como un grupo social diferenciado, como una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993), en la cual se destacan varios rasgos, como, por ejemplo, el color de su piel, y una determinada forma de hablar.

Desde la óptica lingüística, encontramos los estudios de Lipski (1992, 1998a y 1998b), Álvarez López (2007), Coll (2010), y Bertolotti y Coll (2014), entre otros. Para un escenario más general respecto a cómo las lenguas africanas, habladas por dicha población, se representaban en literatura, podemos encontrar a Lipski (1998b), quien analiza la figura del esclavo negro en obras dramáticas iberoamericanas durante el Siglo de Oro, y en el Caribe durante el siglo XIX. Menciona el autor a escritores portugueses como Henrique da Mota, Antonio Ribeiro Chiado y Gil Vicente; y a los dramaturgos españoles Lope de Rueda, Lope

de Vega, Quiñones de Benavente, Sánchez de Badajoz, Rodrigo de Reinosa, Góngora, Simón Aguado y Gaspar Gómez de Toledo, quienes representan la forma de hablar de los afrodescendientes de la época en los personajes de sus obras.

Asimismo, el autor menciona una tendencia caricaturesca y exagerada al representar a estos personajes, tanto en España como en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Fra Molinero (1995) también estudia la imagen de los personajes de origen africano en la literatura española del Siglo de Oro, centrándose en el imaginario colectivo que se tenía del continente africano en España, y en obras de autores de renombre como Lope de Vega y Calderón de la Barca, entre otros. También identifica a estos personajes como objetos de risa dentro de los dramas. Santos Morillo (2020), por su parte, también analiza cómo es representada “el habla de negro en la literatura” a finales del siglo XV y en el siglo XVI en variados textos literarios, nuevamente, de España y Portugal², como la poesía de Fernao da Silveira, Anrique da Mota y las coplas de Rodrigo Reinosa; y en obras dramáticas de Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, entre otros. El autor sostiene que el habla de un grupo literario es una conjugación de elementos de reproducción de la realidad, unida a la estilización creadora con fines estéticos, lúdicos y didácticos (2020, 14), aspecto en el que coincidimos, al verlo reflejado en las obras que estudiamos en esta investigación.

En el Río de la Plata, Lipski menciona las obras de Hilario Ascasubi (1872) y Luis Pérez (1958), quienes imitaron rasgos fonéticos muy generales de la población afrodescendiente de la región, así como otros textos del género lírico que recogen los mismos rasgos, como las “coplas y pregones afrouruguayos” (1998b). Anteriormente, Fontanella de Weinberg (1986) también analizó la situación para el Río de la Plata, basándose en textos también de Ascasubi y Pérez y en otros documentos de la vecina orilla. La autora afirma que para la segunda mitad del siglo

²Santos Morillo (2020) define el “habla guineo” como una “modalidad lingüística que se encuentra en obras literarias y musicales españolas y portuguesas en boca de negros esclavos y nace como consecuencia de la importación masiva de subsaharianos que llevaron a cabo los portugueses en la Edad Moderna” (2020, 20) sobre todo para la corona española.

XIX se seguían representando a estos personajes de origen africano como usuarios de variedades lingüísticas de contacto³.

En el campo de la literatura nacional, sobre poesía uruguaya escrita por afrodescendientes, encontramos los estudios de Lewis (2011), quien se centra en poetas del siglo XX como Carlos Cardozo Ferreira, José Roberto Suárez, Pilar Barrios, Virginia Brindis de Salas y Juan Julio Arrascaeta. En género lírico también Coll (2010) recopila cincuenta seis textos con representaciones del habla de afrodescendientes en nuestro país, la mayoría de ellos perteneciente al género lírico. En Coll (2012a) estudia el “Canto patriótico de los negros celebrando la ley de libertad de vientres y a la constitución” (1830), y “La canción guerrera de los batallones de negros” (1890), ambas del poeta Acuña de Figueroa. El primer poema mencionado ya había sido estudiado por Álvarez López (2007), quien luego de analizar un conjunto de rasgos del “lenguaje afrouruguayo”, representado en dicho texto, realiza un análisis comparativo con el portugués de Brasil, lengua también en contacto con las lenguas africanas, en el contexto multilingüe de nuestro territorio durante la época colonial (2007, 2).

Asimismo, en el campo del denominado “teatro negro” los estudios de Cordones-Cook (1993, 1996a y 1996b) son muy importantes, por ser los únicos que abordan esta temática y género a nivel nacional, al menos hasta donde pude relevar. Sin

³De acuerdo con Fontanella de Weinberg esta situación se mantiene hasta por lo menos 1870. En ese año la autora identifica un comentario en una antología editada por Magariños Cervantes acerca del “Canto patriótico de los negros celebrando la ley de libertad de vientres y a la constitución”, compuesto por Acuña de Figueroa y publicado originalmente en 1830. En dicha edición se señala:

El Canto de los negros ofrece una curiosa muestra de la especie de dialecto inventado en nuestro continente por los africanos bozales, y que, abolida la esclavitud, en breve desaparecerá, al menos en esta parte de América. Nuestros nietos ya no oirán hablar esa graciosa jerga, ni estarán en aptitud de apreciar como nosotros el acierto, el donaire y naturalidad con que Figueroa supo remedar el ingenuo lenguaje de aquellos infelices esclavos (1986, 2).

Fontanella de Weinberg sostiene que existía una conciencia explícita sobre la existencia de un dialecto con rasgos lingüísticos propios, empleado por esta población. Dicho dialecto, según la autora, podría haber constituido una “variedad criollizada, que no llegó a constituir un criollo totalmente apartado del español rioplatense” (1986, 4), debido al estrecho contacto con la lengua de los amos en el ámbito del servicio doméstico en el que se desempeñaban mayoritariamente esta población.

embargo, excede la temática de esta tesis dado que la perspectiva desarrollada por la autora se centra en las obras dramáticas de un grupo en particular de artistas afrodescendientes durante el siglo XX: el “Teatro Negro Independiente” (1957-1982), cuya dramaturgia exploraba los procesos de identidad y memoria de la población afrodescendiente en Uruguay⁴. Lewis (2011) también estudia la dramaturgia afrouruguaya en autores del siglo XX como Jorge Emilio Cardoso y Richard Piñeyro. En este sentido, el rol de estos trabajos como antecedentes para esta investigación es limitado.

Por otro lado, la llamada “prensa negra” fue analizada por Fernández (2015), quien observa cómo se construyó la identidad de las “sociedades de color”, y por Coll (2012b), quien estudia “cartas de lectores” aparecidas en prensa de la época, identificando rasgos de “habla bozal”, y nuevamente por Lewis (2011), quien analiza el auge y la caída del “periodismo negro”, destacando los periódicos *La conservación* (1872) y *El progresista* (1873), como precursores de un movimiento que se consolida en el siglo XX. Fernández (2015) analiza justamente estos periódicos y cita a Goldman (2008), quien encuentra vínculos entre los periódicos, los textos de las comparsas y las sociedades carnavalescas y el teatro, que usan un mismo estilo, reconocible para lectores y espectadores (2015, 42).

Asimismo, hay estudios en narrativa, por ejemplo, de Alejandra Rivero (2015), quien analiza en su tesis de maestría personajes de origen africano en las novelas de Eduardo Acevedo Díaz.

También son muy importantes los trabajos de Gortázar (2015) en torno a la figura

⁴Las tres obras dramáticas más importantes que llevaron a escena dicho grupo teatral fueron “El negrito del pastoreo” (1958) de Andrés Castillo, “Carnaval de lubolos” (1966) de Andrés Castillo y Raúl Mené e “Historia del negro en Montevideo” (1975), de Andrés Castillo. A través de ellas, y de otras obras musicales representadas, se evidencia la construcción discursiva de un relato histórico sobre la afrodescendencia en el país, propuesto por los propios afrodescendientes - si bien los fundadores del grupo fueron dos abogados blancos, actores y actrices eran afrodescendientes - mediante algunos recursos literarios y escénicos, como la presencia de metáforas recurrentes vinculadas al cuerpo del esclavo como lugar de dolor, la representación de las dinámicas de poder entre amo y esclavo, y la incorporación de micro relatos/testimonios dentro de la acción dramática principal, entre otros recursos, que analicé en un trabajo inédito para el seminario “Herramientas hermenéuticas para el estudio de las teatralidades latinoamericanas contextualizado: sus articulaciones político/históricas” de la Prof. Proaño Gómez, en 2022.

de Jacinto Ventura de Molina (1766-1837⁵), por su posición única como afrodescendiente criollo y letrado⁶ durante la primera mitad del siglo XIX.

También encontramos varios estudios dedicados a la incorporación de voces africanas en el español rioplatense, siendo los pioneros los trabajos de Pereda Valdés (1937, 1965) y Laguarda Trías (1969), como consignan Álvarez y Coll (2012b) en la introducción de su compilación de estudios al respecto.

Podemos afirmar, entonces, que como se desprende de los antecedentes expuestos, no hay trabajos previos sobre la representación del habla de las personas esclavizadas en el teatro montevideano durante el siglo XIX. Esta investigación busca dialogar con los trabajos expuestos, intentando enriquecer el conocimiento sobre las lenguas en contacto durante dicho siglo y sobre su representación artística, específicamente en el género dramático.

A continuación, desarrollaremos el corpus abordado y la metodología de análisis utilizada.

⁵Fecha aproximada de su muerte (Gortázar, 2015, 58).

⁶Esta singular figura fue “hijo de un esclavo liberado por la gracia de su amo (Ventura) y una esclava escapada de territorio portugués (Juana de Sacramento), liberada al ser capturada por los españoles. Por lo tanto, fue un hombre negro nacido libre, unido hasta los 16 años a la vida del amo que liberó a su padre (José Eusebio de Molina), quien le enseñó a leer y a escribir, siendo su tutor hasta 1782, cuando fallece. Molina vivió buena parte de su vida en Montevideo, aunque visitó varias ciudades de la región, y desde 1817 hasta 1837 produjo una importante cantidad de manuscritos en los que puede leerse relatos autobiográficos, pequeñas biografías, cartas a figuras públicas, algunos escritos judiciales, poemas y cartas privadas” (Gortázar, 2015, 22).

2.3. Corpus y metodología

El corpus estudiado está formado por obras dramáticas representadas en Montevideo durante el siglo XIX, en las que se incluyen personajes de origen africano o afrodescendientes. Estas obras fueron agrupadas en dos periodos para su estudio: 1800-1840, y 1870-1900. Como ya dijimos, esta delimitación cronológica responde a lo que Rela (1966 y 1988) y Legido (1992) establecen como mojones temáticos en la historia del género dramático en el Río de la Plata. También responde a circunstancias históricas, sociales y políticas claramente diferenciadas entre ambos periodos, en la región, y en Montevideo en particular. La primera etapa, de 1800 a 1840, incluye el auge de la trata esclavista en el puerto de Montevideo, las luchas territoriales de España, Portugal e Inglaterra en la región, el lento proceso de abolición de la esclavitud y la guerra por la independencia. Durante la segunda etapa, de 1870 a 1900, se asiste a la construcción del proyecto nacional de la República Oriental del Uruguay, a través de distintos relatos públicos, entre ellos, el artístico. Asimismo, delimitamos este segundo período en el año 1900, ya que en ese año se da inicio a otra etapa bien diferenciada del género dramático, que no formará parte de nuestro análisis: el Costumbrismo criollo, con destacadas figuras a nivel internacional como Florencio Sánchez (1875-1910) entre otros, que, sin dudas, sentaron las bases de un teatro nacional uruguayo con proyección fuera de fronteras.

Para la selección del corpus se recurrió a obras de referencias disponibles en la Biblioteca Nacional, en bibliotecas de la Universidad de la República (UdelaR), especialmente en la biblioteca de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), y en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de Buenos Aires, ya que, como afirma Borucki (2006), “Buenos Aires y Montevideo constituyeron un mismo sistema teatral unido por el trasiego permanente de empresarios y artistas, durante el período colonial y tras los primeros gobiernos republicanos” (2006, 3).

Asimismo, se utilizaron para el acceso a los textos dramáticos los repositorios virtuales <https://autores.uy/>, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/> y <https://www.cervantesvirtual.com/>, especialmente útil, este último, para acceder a los textos de las obras dramáticas provenientes de España y representadas en nuestro principal teatro durante la primera mitad del siglo XIX: la Casa de Comedias. Por otro lado, para el caso de los autores teatrales nacionales, nos apoyamos en la información que aparece en diccionarios y antologías, como los de Legido (1968 y 1992) y Rela (1966), ya mencionados. Las investigaciones de Ayestarán (1953), Klein (1984) y Sansone de Martínez (1995)⁷ fueron imprescindibles para reconstruir la cartelera teatral de 1800 a 1840.

La metodología de estudio fue cualitativa y se basó, como quedó evidenciado, en el relevamiento y análisis documental de las obras que cumplen con los requisitos planteados en esta investigación, es decir, que presenten personajes de origen africano y que hayan sido representadas en Montevideo en alguno de los cortes cronológicos propuestos (1800-1840 y 1870-1900). En los anexos se encuentran los títulos completos, autores, año y lugar de representación, cuando se cuenta con dichos datos, de todas las obras dramáticas relevadas, tanto de las que presentan personajes de origen africano, como las que no.

Se accedió, entonces, al texto de un total de 73 obras dramáticas. Dentro de ellas, 64 no incluían personajes de origen africano o afrodescendientes; de las 9 obras que sí los incluían, y que conforman el corpus de esta tesis, 3 se ubicaron en la primera mitad del siglo estudiado, mientras que las restantes 6, se encontraron en la segunda mitad.

Por otra parte, se registraron 17 obras dramáticas que tanto Klein (1984) y/o Sansone de Martínez (1995), relevan como textos representados durante el siglo XIX en Montevideo, pero cuyos textos se encuentran perdido. De todas maneras,

⁷Klein (1984) estudió la profesión actoral en el Río de la Plata durante el siglo XIX, y estudió las principales salas teatrales de ambas orillas. Sansone de Martínez (1995), por su parte, se centró específicamente en Montevideo en el mismo siglo, analizando la prensa capitalina referida a los estrenos teatrales.

se registraron sus títulos y autores, cuando se los conoce, en el anexo IV de esta tesis, pues transmiten los intereses artísticos del momento histórico. En esas 17 obras dramáticas desconocemos la presencia o no de personajes de origen africano o afrodescendientes.

Se desprende, entonces, que la mayoría de las obras consultadas, 64 como dijimos - que fueron leídas cuidadosamente -, no presentan personajes de origen africano y, por lo tanto, no fueron incluidas en el análisis de esta investigación. Su registro se encuentra en el anexo III.

Nuestro corpus quedó conformado, entonces, por un número mucho menor de obras: 9. Respecto a la autoría de estas obras dramáticas, podemos afirmar que, para el primer período delimitado, una es anónima y las otras dos pertenecen a escritores españoles: Luis Misón y Manuel José Quintana. Para el segundo período delimitado fueron 6 las obras analizadas, todas de autoría nacional, al contrario que en el primer período estudiado, que se trataban en su totalidad de autores extranjeros, mayoritariamente españoles⁸. Los dramaturgos y el año de representación de las obras en cuestión, fueron los siguientes: Eduardo Gordon (1875), José Cándido Bustamante (1876), Estanislao Pérez Nieto (1877), Eduardo Gutiérrez y José Podestá en coautoría (1886), y Orosmán Moratorio (1893 y 1894), este último es autor de dos de las obras analizadas en este período⁹.

⁸Los autores de esta nacionalidad que se repiten en mayor medida son Zavala y Zamora, con 2 obras representadas, y Comella, con 5 obras. Además, se relevaron 7 obras de autor anónimo o indeterminado, con dos casos curiosos, la obra “Siempre triunfa la inocencia” que se dice escrita por “D. F. T. R” sin revelar el verdadero nombre correspondiente a dichas iniciales; y la obra “Las minas de Polonia” donde figura únicamente su traductora, María de Gasca y Medrano, pero no el autor original del drama. Por otro lado, de autoría francesa encontramos 3 casos, 2 de ellas son obras de Bouilly, y la tercera de un autor del que, nuevamente, sólo conocemos por sus iniciales: “M. M”, dicha obra se titula “El desquite”. Finalmente, sólo encontré 1 obra representada de un autor portugués, el dramaturgo y poeta Gil Vicente. Todas estas obras quedaron fuera de mi corpus por no presentar personajes de origen africano o afrodescendientes.

⁹Entre los escritores nacionales relevados para esta tesis, el más prolífico fue, sin lugar a dudas, Orosmán Moratorio, de quien se leyeron once obras, dos de las cuales - como ya se ha señalado - incluyen personajes afrodescendientes. Sus dramas fueron estrenados entre 1870 y 1900. En cuanto a la cantidad de obras representadas, le siguen Bartolomé Hidalgo, con tres piezas estrenadas en 1816, ubicado en el primer período estudiado. Samuel Blixen, también cuenta con tres obras representadas, en su caso durante la década de 1890. Manuel Araújo le sigue con dos obras estrenadas a partir de 1830. Del mismo modo, Eduardo Gordon y José Cándido Bustamante presentan dos obras cada uno, una de las cuales, en ambos casos, incluye personajes con las

La primera obra mencionada de nuestro corpus se representó en 1803 en la Casa de Comedias, y se siguió representando, dada su popularidad, por varios años. La segunda obra es una tonadilla, representada en 1814, por lo que es principalmente musical. Accedí a una descripción de la misma por De la Fuente Ballesteros (1984). Finalmente, la tercera obra de este primer período histórico, es una tragedia, llevado a escena en 1829. Como se observa, la representación de dichas obras está bastante separada entre sí en el tiempo.

La diferencia cuantitativa entre los períodos históricos puede interpretarse por el crecimiento de salas teatrales en la segunda mitad del siglo XIX (Montero, 1988), y por la asistencia de un público espectador entre las clases sociales más populares a partir de las últimas décadas del mismo (Rama, 1976; Mirza, 2006). Asimismo, se observó una conexión entre el teatro, desde las temáticas representadas y el lenguaje escénico, con el proyecto nacional en construcción que también lo convirtió en una actividad muy atractiva para la población montevideana. En consecuencia, el incremento en la afluencia de público conllevó a un aumento tanto en la frecuencia como en la diversidad de las representaciones escénicas, hasta donde pudimos investigar¹⁰.

Por otra parte, si observamos lo que sucede en el resto de las obras que se representan en Montevideo, y sin presencia de personajes con las características estudiadas, se mantiene la misma tendencia en cuanto a la relación entre dramaturgia extranjera y nacional. Para el primer período, se consignan 41 obras dramáticas, de las cuales solo 7 son de autores nacionales: Juan Francisco Martínez

características analizadas; sus representaciones se sitúan entre 1860 y 1870. El resto de los dramaturgos nacionales considerados - Carlos Villademoros, Xavier de Acha, Heraclio Fajardo, Magariños Cervantes y Antonio Díaz - cuentan con una sola obra representada en el segundo período estudiado, sin presencia de personajes de origen africano. Finalmente, en el primer período, se registra también una única obra dramática de Juan Francisco Martínez, estrenada en 1808 sin los personajes estudiados.

¹⁰La frecuencia de los estrenos de dramas de autores nacionales se acelera sobre todo a partir de la década de 1860, momento que coincide con el desarrollo del Romanticismo, como movimiento literario de origen europeo, conformándose el llamado “Parnaso Oriental”, integrado por la intelectualidad montevideana. Aunque este grupo se centró especialmente en la poesía permitió la conformación de un ambiente artístico fuerte en la capital (Zum Felde, 1967).

(1808), Bartolomé Hidalgo¹¹ (1816) - quien representó 3 obras distintas en el mismo año -, Manuel Araújo (1830) y Carlos Villademoros (1835), sumando entre los tres escritores un total de 6 obras representadas para dicho período. Se puede agregar una obra de Xavier de Acha (1845), superando brevemente la delimitación histórica propuesta. Se observa, entonces, una clara preponderancia de los dramas extranjeros para la primera mitad del siglo XIX. Además, se encontraron en dicho período 6 obras dramáticas de autoría indeterminada o anónima, pero todo hace pensar en obras que también son extranjeras, dadas las temáticas y algunos rasgos lingüísticos, que no serán desarrollados en esta tesis.

Para la segunda mitad del siglo las obras relevadas sin presencia de personajes de origen africano fueron 20, de las cuales 19 corresponden a autores nacionales y 1 obra es de autor extranjero, español, pero radicado en el Río de la Plata. No se encontró ninguna obra de autor anónimo para el período mencionado. Es válido aclarar que, si bien parecería que en la segunda mitad del siglo hay menos obras representadas, 41 frente a 20, debemos considerar que las salas y teatros se multiplicaron en Montevideo (Montero, 1988), como ya dijimos, dificultando el relevamiento de la cartelera teatral de la época, a diferencia de la primera mitad del siglo, en la cual se contaba principalmente con la Casa de Comedias para el desarrollo teatral. La frecuencia de las representaciones también se acelera para la segunda mitad del siglo, a diferencia de las espaciadas puestas en escena de la primera mitad.

Un dato significativo, además, es que se mantiene la autoría masculina de los dramas, al punto de poder afirmar que la dramaturgia decimonónica fue patrimonio exclusivo de los hombres.¹²

Para concluir afirmamos que la nacionalidad de los autores de las obras de nuestro

¹¹Borucki (2006) recuerda que su talento fue denostado por Rama (1976) debido a “su condición mulata” (1976, 56-59). A pesar de ello estuvo al frente de la dirección artística de la Casa de Comedias en el período 1816-1817 (Sansone de Martínez, 1995).

¹²Existe el caso de una traductora que de todas maneras no es la autora del drama originalmente y los dos casos, ya mencionados, en que tenemos las iniciales, pero no el nombre completo del autor, y desconocemos, por lo tanto, su género.

corpus está en consonancia con la nacionalidad del resto de las obras representadas en Montevideo en este siglo, así como el género masculino de sus autores. En el primer corte cronológico las obras de origen español o extranjero son la mayoría, mientras que esta relación se invierte para el segundo período estudiado, de 1870 a 1900, primando los autores nacionales y coincidiendo con la construcción de la identidad nacional. En nuestro corpus, de 9 obras, la relación es más tajante porque, como ya dijimos, todos los autores son nacionales en el segundo período estudiado, mientras que todos son extranjeros, para el primer período abordado.

Con respecto a la temática de las obras de nuestro corpus están en consonancia con las temáticas teatrales generales del siglo XIX. En el caso de “El valiente y la fantasma”, el centro de este entremés es la burla cómica, basada en la actitud supersticiosa de varios personajes, entre ellos el personaje de origen africano, centro de nuestro análisis. En la segunda obra, “Los negros” de Luis Misón, el hilo conductor es musical y no argumental en sí mismo, además de que, como ya señalamos, accedimos a la descripción de De la Fuente Ballesteros (1984) y no al libreto del espectáculo. Según este autor se introdujeron parlamentos en dicha obra que prototípicamente eran asociados con la población afro. Ayestarán (1953), por su parte, rescata el aspecto étnico-cultural de estas breves piezas, que en general se representaban en los entreactos de otra pieza principal. Para el caso de la tercera obra mencionada, “El duque de Viseo”, de Manuel José Quintana, podemos afirmar que se trata de un drama sobre la realeza, donde se destacan la ambición y el homicidio. En ese contexto los esclavos africanos, Aly y Asán, tomarán partido por cada uno de los bandos en disputa.

Respecto a los seis dramas estudiados en el segundo corte cronológico, destacamos en primer lugar, “El lujo de la miseria” de Eduardo Gordon, que se centra en dos familias orientales emparentadas entre sí y en situaciones económicas opuestas. En la trama se resaltan las consecuencias sociales de algunos vicios, como el juego y la bebida. El personaje de origen africano presente aparece casi como un telón de fondo para presentar la opulencia de una de las familias, ya que puede permitirse un criado. La segunda obra estudiada, “Un veterano oriental”, de José

Cándido Bustamante, inaugura la representación del soldado afrodescendiente en el teatro montevideano de la época, según pudimos relevar. Su argumento se centra en una familia de clase media montevideana. El pasado militar tanto del amo como del sirviente es recordado, para ensalzar algunas gestas históricas, en un tono patriótico que coincide, como ya hemos señalado, con el momento de construcción de relatos sobre la identidad uruguaya. La obra “Apariencias y realidades” de Estanislao Pérez Nieto, por su parte, también representa el ámbito militar y a los soldados afrodescendientes. En el contexto de estas gestas patrióticas se desarrolla en la trama un triángulo amoroso, en el que participan los personajes que nos interesan: son ayudantes de cada uno de los protagonistas masculinos que pretenden al principal personaje femenino.

Por otro lado, el popular drama “Juan Moreira”, de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, inaugura un nuevo lenguaje escénico (Rama, 1976), que será desarrollado en el capítulo que corresponde a su análisis. Aparece así el habla tipo rural o lengua gauchesca, y en ese lenguaje se expresa Agapito, el personaje afrodescendiente. Participa únicamente en una escena, mientras que la obra desarrolla las vicisitudes y aventuras del gaucho Juan Moreira hasta su trágico desenlace. La penúltima obra analizada es “Juan Soldao”, del prolífico autor uruguayo Orosmán Moratorio; en esta se desarrolla la primera vez que se va a sufragar en una localidad rural de nuestro país. Pese a que la obra no está conservada en su totalidad, y por ello desconocemos en qué localidad se da la trama, queda patente la visión crítica acerca de las garantías en Uruguay para sufragar. Uno de los denunciantes es justamente el personaje que nos ocupa: Pedro Paz. La variedad lingüística que evidencian la mayoría de los personajes es nuevamente, el habla rural o gauchesca, enriquecida por la presencia de un personaje de origen italiano. Dicho personaje evidencia características de contacto entre esta lengua y el español rioplatense en su forma de hablar. Finalmente, el último drama analizado es también de Orosmán Moratorio, y se titula “La flor del pago”. Aquí se vuelve a desarrollar un triángulo amoroso en donde la pareja amada encuentra obstáculos para su unión, al tiempo que un hombre malvado pretende a la protagonista femenina. Una vez más el ayudante de la feliz

pareja es el personaje afrodescendiente: Tío Vichuca. Se caracteriza por su avanzada edad y por ser representado con rasgos lingüísticos estereotipados del contacto entre el español y una lengua africana. Asimismo, los otros personajes alternan sus representaciones lingüísticas entre el habla rural o gauchesca, y diversas lenguas migratorias en contacto con el español (vasco, inglés, gallego y francés).

A continuación, haremos un repaso de la situación histórica y lingüística de la población esclavizada en el Río de la Plata durante el siglo XIX, a los efectos de entender el contexto en el que se realizaron dichas obras.

2.4 Situación histórica y lingüística de la población esclavizada en el Río de la Plata durante el siglo XIX

Para analizar el teatro de la época y las representaciones sociolingüísticas de los personajes de origen africano o afrodescendientes, es fundamental considerar previamente la situación histórica y lingüística de dicha población. Álvarez López (2007) afirma que “los portugueses habrían introducido los primeros africanos esclavizados en Colônia do Sacramento (o Colonia del Sacramento), ciudad por ellos fundada en 1680”, mientras que en Montevideo - fundada por España en 1726 - “...existen registros escritos que confirman la entrada de africanos esclavizados a partir de 1743”. Desde 1791, “Montevideo pasó a ser puerto único para el ingreso de africanos” (2007, 3).

Borucki (2017), por su parte, realiza un análisis de las rutas del tráfico transatlántico que llegaron a estas tierras. El recorrido incluye los siguientes puntos: las costas de Mina, en África Occidental; los puertos de Luanda y Benguela, en la zona centro-occidental; y el Cabo de Buena Esperanza en el sur¹³. Según el autor, el 60% de todos los esclavos que desembarcaron en el Río de la Plata lo hicieron en realidad a través del puerto de Río de Janeiro, y no directamente desde África, así como el 77,5% de todos los viajes esclavistas partieron desde Brasil. En ese marco, “Río de Janeiro desempeñó el papel clave de intermediario” en el tráfico de esclavos en el Río de la Plata (2017, 55). A dicho puerto llegaban, entonces, esclavos oriundos de Angola y Luanda, secuestrados por comerciantes luso-brasileños, mientras que de las zonas de Benguela y el Golfo de Benín llegaban al

¹³Remito al lector interesado en las rutas del tráfico esclavista a Borucki (2017, 61) que presenta un interesante mapa al respecto y una breve descripción de las corrientes marítimas que impedían algunas travesías en particular. Asimismo, al sitio: <https://www.slavevoyages.org/blog/brief-overview-trans-atlantic-slave-trade>.

puerto de El Salvador¹⁴. Sin embargo, había una ruta directa desde África al Río de la Plata, que fue explotada por traficantes esclavistas de diversas nacionalidades, y provenía sobre todo de Mozambique, en un viaje que podía durar de dos a cuatro meses¹⁵ (2017, 60-61). Mientras que desde la costa Centro Occidental, es decir, Luanda y Benguela, el trayecto hasta Montevideo duraba unos 30 a 60 días (2017, 63). Borucki plantea que para 1812 el 30% de la población total de Montevideo era de origen africano o afrodescendiente, proveniente de esta variedad de lugares del continente africano (2017, 65). Asimismo, durante las invasiones portuguesas, “...que comienzan en 1816, sobre todo en los centros urbanos, el número de hogares con por lo menos un esclavo africano o esclava africana rondaba el 45% (Frega, 2004, 56 en Bertolotti y Coll, 2014, 126).

El panorama lingüístico, dentro del contexto del Río de la Plata, se caracterizó por un marcado multilingüismo, ya que los esclavizados, víctimas de la trata transatlántica, hablaban diversas lenguas africanas, como se desprende de la descripción anterior. Así lo refiere Lipski (1998a): “Los barcos de los traficantes esclavistas recogían dotaciones de esclavos que hablaban diversos idiomas nativos de familias lingüísticas muy diferentes entre sí, aunque para el siglo XIX predominaban los esclavos de la cuenca del Congo en el Río de la Plata” (1998a, 298), el objetivo de tal política esclavista fue, sin dudas, la de evitar levantamientos y alianzas entre los esclavizados, producto de la falta de comunicación entre los mismos.

Por otro lado, el registro administrativo de las lenguas habladas por esta población, resulta poco fiable, dado que “En muchos casos, los traficantes registraban como lugar de procedencia lo que era en realidad el nombre del puerto de embarque de

¹⁴ Afirma Borucki “Ahora se sabe que, desde 1777 hasta 1812, el 97% de los esclavos que arribaban a Río de Janeiro se habían embarcado previamente en África Centro occidental y que el 85% había zarpado solamente de dos puertos, Luanda y Benguela. Una minoría de los esclavizados, en particular los que partieron de Salvador, podría haber llegado inicialmente desde el Golfo de Benín” (2017, 59).

¹⁵ La dureza del recorrido se observa en la alta mortalidad: “De 1777 a 1812 la tasa de mortalidad promedio de viajes de esclavos desde África hasta el Río de la Plata fue del 20%. Esto quiere decir que, en general, uno de cada cinco cautivos moría durante la travesía del Atlántico” (Borucki, 2017, 62).

los esclavos, y en otros casos generalizaban bajo una denominación común a diferentes grupos de personas que no necesariamente compartían el mismo origen¹⁶” (Coll, 2010, 19). Asimismo, Álvarez López (2012), siguiendo a Manessy (1997, 113), sostiene “que los traficantes y otras personas que registraban los nombres de nación de los africanos esclavizados lo hacían a partir del concepto de comunidad lingüística, y aunque no tuvieran conocimientos sobre las lenguas africanas, podían observar si los cautivos lograban comunicarse entre sí o no, dando una misma denominación a aquellos que sí podían comunicarse entre sí” (2012, 36), esta atención se debe a los motivos antedichos.

Pereda Valdés (1965) rescata la influencia que las lenguas africanas tuvieron en el español rioplatense, destacando las lenguas bantúes como “el grupo más importante de lenguas africanas” en nuestro territorio. Dichas lenguas se extienden “desde el África Ecuatorial Francesa y Angola, hasta Mozambique” (1937, 14).

Álvarez López (2012), además, estudia un conjunto de etnónimos y gentilicios relacionados con la trata esclavista en Uruguay y Brasil, como forma de acceder a datos demográficos y a la identificación de las lenguas africanas de la población esclavizada. Analiza *benguela*, *cabinda*, *cafre*, *calengo*, *camunda*, *casanche*, *congo*, *fula*, *luanda*, *lubolo*, *magi*, *mandinga*, *mina* y *mozambique*. La autora observa que “...los grupos con más peso demográfico, en ambos lados de la frontera uruguayo-brasileña, provienen de la región de África Centro Occidental y son hablantes de variedades de quicongo, quimbundo y umbundo a los que siguen los llamados mina (hablantes de variedades de gbe y otras lenguas) y mozambique (hablantes de lenguas bantú de África Sur Oriental)”, (2012, 60).

Producto del contacto con las lenguas de sus amos, esta población pasó a hablar

¹⁶Olivera (1997), citada por Coll (2010), analiza las distintas denominaciones utilizadas para referirse a las personas esclavizadas, según el ciclo esclavista considerado. De esta manera, concluye que “...en una primera etapa, todos los africanos son reducidos a una única categoría: *negro de Guiné* (...) como si tuviesen una única procedencia (...). En una etapa posterior, las denominaciones adquieren un contenido *propagandístico* que intenta divulgar las ventajas de la *mercadería* de cada uno de los sectores del tráfico sobre la de los rivales. Los bahianos exaltaban las cualidades de los *negros mina* por ser más fuertes y resistentes que los de Angola. Los portugueses (...) publicitaban la excelencia de los cautivos de Angola y del Congo, especialmente por su mayor facilidad para ser controlados” (1997, 46 en Coll, 2010, 20). En cursiva en el original.

un español rudimentario, que fue conocido como lengua *bozal* (Lipski, 1998b). Respecto a esta palabra el autor afirma que “se aplicó por primera vez en el siglo XVI (o tal vez hacia finales del siglo XV) al negro nacido en África que no había adquirido casi nada de la cultura europea. *Bozal*¹⁷ siempre es una palabra despectiva, equivalente a “salvaje, bárbaro”. Con el tiempo llegó a referirse simplemente a aquellos negros africanos que no hablaban español ni portugués, o que - llegando a Europa después de la adolescencia - hablaban una forma muy reducida del idioma de los blancos” (1998b, 298). Queda patente en esta caracterización las representaciones sociolingüísticas asociadas al uso de la palabra *bozal*.

Por otro lado, “al negro europeizado (que llevaba por lo menos dos años en Europa y hablaba algo de español) se le decía *ladino*¹⁸” (Lipski, 1998b, 298). En el Río de la Plata, la estrecha convivencia con el español de sus amos se desarrolló, entre otros factores, porque la mayoría de los esclavizados en Montevideo fueron destinados al servicio doméstico, incluso al cuidado de las infancias de las élites coloniales. Apunta, al respecto, Álvarez López (2007) que “muchas esclavas afrouruguayas criaban a los niños de sus dueños, que aprendían a hablar con ellas y con sus hijos, lo que implica una vía de penetración del lenguaje africano hacia los sociolectos superiores” (2007, 4). Otros africanos fueron destinados a tareas en el ámbito rural, mientras que un tercer grupo se dedicó a diversos oficios: pregonero, pastelero, aguatero, entre otros (Pereda Valdés, 1965, 92). No podemos olvidar que numerosos libertos y esclavizados formaron parte de los ejércitos nacionales (Borucki, 2017, Candiotti, 2021), de los que hablaremos más detalladamente en otro capítulo, pues fue un rol representado en obras dramáticas. Asimismo, como se partía de un plurilingüismo de lenguas africanas, esto favoreció el desplazamiento de dichas lenguas, y fomentó que el español surgiera como lengua común (Bertolotti y Coll, 2014, 152).

¹⁷ En cursiva en el original.

¹⁸ En cursiva en el original.

Respecto a cómo esta realidad lingüística fue representada en los dramas estudiados, podríamos sostener la hipótesis de que en la primera etapa investigada se puedan observar hablantes de baja o bajísima competencia en el español, pues son las primeras generaciones esclavizadas; mientras que, en la segunda etapa, en cambio, se representan descendientes de africanos, que probablemente tuvieran al español como lengua materna. Sin embargo, es posible adelantar que esta previsión no se cumplió conforme a lo esperado. Existen obras representadas en 1875 que reproducen los mismos rasgos lingüísticos no estándares atribuidos a personajes de origen africano que una obra estrenada en 1803. Del mismo modo, durante la década de 1880 no se registran dichos rasgos en obras dramáticas, mientras que en 1890 vuelven a manifestarse.

Asimismo, por la frontera norte de nuestro país se está en contacto con el portugués y, como afirma Coll (2010, 31), hay referencias de esclavos que hablaban dicho idioma, como consta en anuncios de fuga. El contacto con el portugués, además, se explica por las rutas de comercio esclavista (Borucki, 2017), que ya explicamos, en las se incluye un desembarque en Brasil, en especial en Río de Janeiro, para luego embarcar nuevamente con rumbo a Montevideo.

Por otra parte, Coll (2010) encuentra indicios de esclavos hablantes de lenguas indígenas, producto del contacto en la campaña, que se producía en muchos casos por las fugas de esclavos, o por su trabajo en el ámbito rural.

Aunque partimos de este escenario plurilingüe solo hemos encontrado obras dramáticas en donde los personajes afrodescendientes hablan un español no estándar respecto a otros personajes, pero no que manifiesten conocer también lenguas indígenas o el portugués. Sí encontramos personajes afrodescendientes que tienen un registro de habla rural o gauchesca, similar a otros personajes, que da cuenta de esa convivencia en el medio rural a la que hacíamos referencia.

Capítulo 3. Las representaciones dramáticas en Montevideo en la primera mitad del siglo XIX (1800-1840)

3.1 Primeras representaciones teatrales en Montevideo. Aspectos históricos y políticos

El primer teatro con el que contó Montevideo fue la Casa de Comedias, fundado en 1793¹⁹ por el militar y comerciante²⁰ de origen portugués, Manuel Cipriano de Melo y Meneses. Su fundación fue apoyada por el Gobernador de Montevideo Antonio Olaguer y Feliú y el comandante del Río de la Plata, Antonio de Córdoba. Sansone de Martínez (1995) afirma que, en 1798, se formó “la primera compañía dramática nacional, aunque podrá dudarse de la precisión del calificativo *nacional*²¹ ya que la mayor parte de sus integrantes son de origen español” (1995, 107). No obstante, la autora agrega que hubo en todos ellos una intención de “adaptarse” al país en sus costumbres de entretenimiento. Ayestarán (1953) también sostiene la importancia sustancial de la Casa de Comedias para el florecimiento cultural de la joven sociedad montevideana: “El teatro fue para el montevideano su pasión (...). Más aún, la razón de su existencia estética y hasta su timbre de orgullo y gloria” (1953, 156).

Pero no todo se limitaba al goce estético de la población. Respecto a las motivaciones que llevaron a la fundación de nuestra Casa de Comedias, según numerosas fuentes (Sansone de Martínez, 1995; Klein, 1984; Rocamora, 1947,

¹⁹Incluso antes de la fundación de esta sala, Klein (1984) sostiene, y también lo reafirman Sansone de Martínez (1995) y Borucki (2006), que la primera representación teatral en Montevideo se dio en una carpa frente a la plazoleta del Fuerte. Dicha representación fue llevada a cabo por actores oficiales de la marina española en 1789 en el marco de un homenaje a la Jura de Carlos IV como rey (Klein, 1984, 32).

²⁰Cipriano de Melo también tuvo una relevante participación en el tráfico esclavista en Montevideo desde su cargo de Segundo comandante de Resguardo (Borucki, 2017, 46-47).

²¹En cursiva en el original.

entre otras), la intención de Cipriano de Melo, plasmada en su propio testamento, fue la de “divertir los ánimos de los habitantes de (este) pueblo que podrían padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motivo de la libertad, que había adoptado la República Francesa” (Rocamora, 1947, 229).

De hecho, queda de manifiesto en los repertorios de las primeras funciones teatrales, la omnipresencia del tema “hispanico” (Sansone de Martínez, 1995, 109), junto a la “exaltación patriótica” a una monarquía absolutista que estaba siendo cuestionada en Europa. El mencionado patriotismo incluye la exaltación de la patria y la defensa de la misma frente a poderes extranjeros, que por supuesto, no incluyen a España. Se constató, además, que la mayoría de las obras representadas fueron dramas amorosos o escenas familiares con contenido moralizador sobre las relaciones matrimoniales, el papel de la mujer en la sociedad, los vicios en los que se puede incurrir y se deben evitar, entre otros. Además, otra temática muy popular que encontramos es la así llamada “burla de ingenio”, en la que hay algún engaño o trampa que termina beneficiando al astuto protagonista de turno; en la mayoría de los casos la “recompensa” obtenida es el matrimonio con la mujer amada, que inicialmente estaba vedado por alguna limitante social. Sansone de Martínez (1995) afirma, además, sobre estas primeras representaciones, que fueron “muy espaciadas, debido a la carencia de cómicos, (...), a lo que se agregaba el cierre total de la casa durante el tiempo de Cuaresma...” (Ídem).

Landini (s/d) y Sansone de Martínez (1995), entre otros autores, también sostienen una exclusividad de representación de comedias, sainetes y entremeses de origen español. La primera afirma, que durante el período colonial (que ubica desde la conquista de América hasta 1810, fecha de la primera junta del Gobierno de Buenos Aires) y durante el período post-colonial (1810-1830), se da una reproducción de la vida del continente europeo en “las indias” en todos los aspectos vitales, por lo tanto, “...el teatro que podemos observar (...) es aquel que se corresponde con las prácticas específicas de dos instituciones: la Iglesia y la Corona²²”, es decir,

²²<https://www.google.com/url?q=https://www.centrocultural.coop/revista/1415/el-valiente-y-la-fantasma-un-sainete-inedito-de-1818-edicion->

elementos constitutivos de la cultura hispánica.

Asimismo, Sansone de Martínez (1995) sostiene la presencia de obras de origen italiano, conviviendo con las españolas, como “loas y tonadillas²³ que alcanzarían a prolongar su vigencia hasta que la música italiana las desvalorizara y el público saciado las rechazara” (1995, 114). Además, identifica la presencia de “títeres, volatines, juegos de manos, mojigangas, malabarismos, demostraciones de fuerza, etc. que continuarán durante buena parte del siglo XIX” (ídem).

Ayestarán (1953) profundiza acerca de esta otra vertiente cultural, la italiana, muy presente en nuestra escena, y afirma: “Nuestro primer teatro, la Casa de Comedias, fundado en 1793 dio cabida en sus años mozos a la tonadilla escénica. Desde la dominación brasileña comenzó la invasión de cantantes italianos, y después de varios conatos de representaciones escénicas, se cantó por fin en 1830 una ópera completa, desde luego de Rossini: “El engaño feliz”. La temporada de 1830 fue la clave de toda la cultura musical montevideana del siglo XIX” (1953, 159)²⁴. Según el mismo autor, Montevideo al seguir por esos años la moda italiana estaba en consonancia con el resto de América; anota, además, que “En Uruguay se conocían las arias del repertorio italiano ya en la década de 1810-20” (ídem).

Continuando con la caracterización de nuestra escena dramática en la primera mitad del siglo XIX, Montero Zorrilla (1988), por su parte, afirma que este primer teatro, la mencionada Casa de Comedias, fue la “única sala permanente con que contó Montevideo hasta 1856, en que se inauguró el teatro Solís” (1988, 11). Destacamos entonces la importancia fundamental de dicha sala durante la etapa colonial de Montevideo y hasta mitad de siglo.

Si bien existían en 1843 dos edificios teatrales más, el francés y el italiano,

[introduccion&sa=D&source=docs&ust=1692739337746453&usg=AOvVaw0TegnIG2ayCIaqrWMxsJAH](#)

²³Volveré sobre este punto ya que hay antecedentes de personajes de origen africano en las tonadillas del siglo XVIII (De La Fuente Ballesteros, 1984), género de origen italiano popularizado por España (Ayestarán, 1953).

²⁴Para conocer más sobre las óperas italianas representadas en Montevideo (70 en total entre 1830 y 1859), su periodización y las compañías teatrales que las llevaron a escena, ver Ayestarán (1953, 190 y ss.).

vinculados a grupos migratorios de origen europeo²⁵, progresivamente el gusto del público fue exigiendo más lugares de representación. Según datos de Montero (1988), durante todo el siglo XIX en Montevideo se fundaron 14 teatros, si bien no estuvieron todos ellos activos en simultáneo. En orden cronológico se fundaron: “Casa de Comedias, Francés, Italiano, San Felipe, Solís, Alcázar Lírico, Cibils, San Felipe (reapertura), Odeon, Politeama, Sala Verdi, Casino Oriental, Royal, Stella D’Italia”²⁶ (1988, 9). Nos centraremos en algunos de ellos en el segundo período estudiado en esta investigación.

Respecto a la Casa de Comedias a principio del siglo XIX, cabe recordar, además, que se encontraba “extramuros” de Montevideo, y tanto Montero como Sansone de Martínez, aluden al “aburrimiento del intramuros” (Montero, 1988, 11), y a ciertas situaciones de “libertad y aún de libertinaje de ciertos ámbitos de extramuros” (Sansone de Martínez, 1995, 117). La casa teatral se tiñó, sin dudas, de todas estas percepciones y representaciones por parte de la pacata sociedad montevideana.

Por otro lado, durante la época de las invasiones inglesas (1806-1807), la Casa de Comedias fue arrendada por su fundador, a los invasores para el acopio de municiones y pólvora, y también como almacén de ramos generales. Sin embargo, muchos actores y actrices de esta casa lucharon y perdieron su vida durante esa guerra. El propio Cipriano de Melo “será el piloto que comandará la excursión reconquistadora de Buenos Aires, en julio de 1806 (Sansone de Martínez, 1995, 131), a pesar del arreglo económico inicial que tuvo con los invasores ingleses. Al

²⁵Estos grupos migratorios comenzaron a arribar a Uruguay desde 1835, gracias a incentivos estatales promovidos por el ministro Lucas J. Obes, en el marco de una “campana de poblamiento” del recientemente independiente territorio nacional. Los inmigrantes en el país pasaron de “1.803 a 14.599 en cuatro años” (Nahum, 2004, 72). El mismo autor sostiene que “Había también esclavos africanos entre ellos, ya que la trata continuó en forma disimulada (“colonos”), a pesar de las reiteradas prohibiciones de la ley” (ídem). Borucki, por su parte, también establece un crecimiento sostenido de la inmigración en Montevideo de 1835 a 1842 (citando a Andrés Lamas, 2017, 224). Sostiene, además, que “la mayoría de estos inmigrantes hablaban otros idiomas sin ser el español, particularmente francés (40%) e italiano (28%)” (Arredondo citado en 2017, 225). Asimismo, señala en una nota al pie que “Un teatro de habla francesa se estableció en Montevideo en 1837 y los periódicos en francés florecieron en la década de 1840” (Zinny citado en 2017, 225).

²⁶Algunos de estos teatros sustituyeron a uno anterior, cerrado o incendiado, como el Royal al Odeón. Ver Montero (1988) para más información.

restablecerse la paz en 1808, el “controvertido empresario”, como lo llama esta autora, “decide reabrir la Casa de Comedias con algunos refuerzos venidos de Buenos Aires para sustituir actores muertos o inútiles a consecuencias de las luchas contra los invasores” (1995, 133).

En ocasión de festejarse el primer aniversario de la reconquista del territorio frente a la invasión inglesa, se estrena, en 1808, la primera obra dramática escrita por “un oriental”, el presbítero Juan Francisco Martínez, titulada “La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada” (Rocamora, 1947; Rela, 1966; Sansone de Martínez, 1995)²⁷. Al respecto de esta obra, Vidal (2009) afirma que “El texto de Martínez establece un diálogo explícito con el contexto sociopolítico al tiempo que representa la conciencia letrada de quienes protagonizarán la transición entre un régimen de dependencia y sumisión a otro de autonomía y libertad” (2009, 181). La obra se mueve entre “un formato colonial y otro poscolonial”, y, según el mismo autor, cumplió una “función ideológica, difusora y dinamizadora de conceptos” como los de *patria* o *nación* “... y mediadora entre el poder institucional, la élite letrada y el pueblo analfabeto” (2009, 182).

El segundo autor dramático nacional que representó en la Casa de Comedias fue Bartolomé Hidalgo en 1816. Sus obras continuaron reproduciendo el modelo de patriotismo que imponían los dramas españoles, en donde el poder español no era cuestionado, aunque sí otros poderes extranjeros, como el inglés, al estilo de Juan Francisco Martínez.

Es por esta época que las primeras compañías de teatro extranjeras comienzan a llegar a la ciudad (Montero, 1988), especialmente desde Buenos Aires, debido al incendio del teatro porteño La Ranchería²⁸, para trabajar en la ciudad-puerto, hermana y rival. Para Sansone de Martínez (1995) el incendio de agosto de 1792 no fue el único motivo de dicho arribo de artistas a Montevideo, sino también el

²⁷Para más información sobre esta obra ver Ayestarán (1953, 182 y ss.) y Mirza (2009) para un análisis literario y del contexto de producción y recepción del drama. Asimismo, recomiendo a Ayestarán (1953) si se busca profundizar en las representaciones del otro autor uruguayo del período: Bartolomé Hidalgo y sus melólogos.

²⁸Este teatro fue fundado en 1790.

procurar mejores condiciones contractuales para los actores en este lado del Río de la Plata.²⁹ Asimismo, a partir de 1808, se da la llegada gradual de algunos actores españoles, que escapaban de la península tras la invasión de Napoleón Bonaparte, aunque ya existían actores de esta nacionalidad, como dijimos, en las compañías teatrales en Montevideo desde 1798 (1995, 161).

Durante la época de la revolución (1810-1820), las temáticas y asuntos de las obras dramáticas van a recoger el tumultuoso contexto histórico local, regional e internacional. Destaca Sansone de Martínez (1995) que:

La posición privilegiada de la ciudad-puerto de San Felipe y Santiago, llave del estuario del Plata, núcleo de una actividad siempre creciente y de un intercambio fluido con otras partes del mundo; su enclave en una zona de América del Sur con accesos fáciles hacia otras naciones codiciadas, la hicieron presa apetecida por grandes potencias colonialistas que ambicionaban arrebatar a la corona española su dominio de esta parte del mundo. Los reinos de Portugal e Inglaterra y la Francia revolucionaria, aspiraban a ampliar sus dominios...

Estos elementos se unen a la rivalidad ya existente entre Montevideo y Buenos Aires, que ya no es sólo de puertos sino en función de la fidelidad o no a la corona española (1995, 119). Por lo tanto, podemos afirmar que los conflictivos tiempos de la Revolución en el Virreinato del Río de la Plata, hicieron, como es lógico, que las representaciones teatrales fueran escasas; sin embargo, según Sansone de Martínez, no se eliminaron completamente (1995, 173 y 178-ss). A modo de ejemplo afirma que:

En la primavera de 1812, Montevideo vivía el respiro acongojado de las penurias del 1er. sitio y amenazas de su reanudación que se concretarían en contados días. En tanto, la actividad teatral había continuado. Los carteles habituales anunciaban funciones casi día por medio. La compañía

²⁹En el contrato de trabajo como actores del 12 de mayo de 1794, se da cuenta de un total de 23 actores, de los cuales, 11 son “cómicos de la ex Ranchería” provenientes de la otra orilla del Río de la Plata (Sansone de Martínez, 1995, 86).

encontraba motivos ordinarios, extraordinarios, especiales y de beneficio³⁰, para levantar el telón (Sansone de Martínez, 1995, 181).

Las dificultades para mantener este ritmo de representaciones eran, no obstante, numerosas. Las principales fueron sin dudas de índole económica pero también prácticas, como la amenaza permanente de los conflictos bélicos y la escasez de actores y actrices de nivel. La autora incluso menciona una visita que recibe un ya enfermo³¹ Cipriano de Melo de aficionados al teatro pidiendo “la reducción del número de funciones para eliminar las dificultades” ya aludidas (1995, 182). Sansone de Martínez cita el *Diario del Sitio* de Acuña de Figueroa, fechado en 1812, como fuente para estudiar la persistencia del arte teatral en tan difícil situación histórica. Vale de ejemplo el martes 6-X-1812, cuando se representó una “... comedia suntuosa do el pueblo acudió...”, y el miércoles 18-XI-1812, cuando “El cómico Estremera³² anoche ha dado dos bellos dramas que escribió, y más bellos por su objeto y su fin, siendo el producto destinado a vestir nuestros guerreros³³” (Acuña de Figueroa apud Sansone de Martínez, 1995, 179). Las obras representadas parecen indicar un intento de distracción y amenización del sitio, al

³⁰Las funciones teatrales eran en beneficio “de nuestros defensores” y, el contralor de este evento fue el Cabildo, como se documenta en 1812, no sin algunos reparos de Cipriano de Melo, que vio mermadas sus ganancias. El acuerdo salomónico al que se llegó fue que “...se reduciría el número de funciones a ocho por mes que estarían a cargo del empresario, dos a beneficio de la tropa que ejercitaban las guerrillas y las demás que dispusiera el Ayuntamiento” (Sansone de Martínez, 1995, 182-183). Ya dimos cuenta de la habilidad comercial de este empresario en ocasión de las invasiones inglesas (1806). Cabe aclarar, además, que no sólo él perdía dinero como administrador y dueño de la Casa de Comedias, sino también los actores en sus sueldos.

³¹Manuel Cipriano de Melo murió el 20 de mayo de 1813 según consigna Acuña de Figueroa en su *Diario del Sitio* y cita Sansone de Martínez: “de apoplético accidente en la noche de hoy ha muerto el portugués ciudadano Manuel Cipriano de Melo” (1995, 183).

³²Juan López Estremera fue un actor de origen español radicado en el Río de la Plata. Son muy escasos los datos biográficos conocidos, pero Klein (1984), que es la fuente que utiliza Sansone de Martínez (1995), da cuenta de él. Se lo menciona varias veces en distintas actuaciones en la Casa de Comedias.

³³Los dramas en cuestión, de los que no se conserva el texto, son “Los falsos amigos”, pieza jocosa en un acto. “Los patriotas navarros, y el heroico Espoz y Mina; drama en un acto”, según consigna el diario “La Gaceta de Montevideo” fechado el 17-XI-1812 y citado por Sansone de Martínez (1995, 180).

tiempo que ensalzan la gesta heroica de resistencia de Montevideo³⁴.

Por otro lado, afirma Montero (1988) que bajo la influencia de los magnates portugueses y brasileños (1817-1827)³⁵ las “...costumbres sociales se refinaron y nació la cortesanía. La modesta Casa de Comedias fue transformada en los siguientes términos: “... al espacio vacío que debía ser llenado por personas de pie o con sillas particulares, sin butacas, con la única distribución de “dos órdenes de palcos y la cazuela, corridos a ambos lados de la platea”, le sobrevino en esta época “... mayor confort, proveyendo de sillas fijas a los palcos, ampliando la platea y cubriendo la techumbre con lienzo” (1988, 15).

Se sostiene entonces, la importancia histórica del teatro en nuestra ciudad. Incluso en estos tiempos tumultuosos, como vimos, su actividad se detuvo sólo en circunstancias muy concretas y acotadas en el tiempo, y fue, además, promovida por extranjeros. A modo de ejemplo, en 1814 los “porteños” habían pedido la reapertura de la Casa de Comedias (Sansone de Martínez, 1995, 247), que continuaba pasando por grandes penurias económicas. Durante la dominación lusitana, por su parte, también se pedía la continuidad del modesto escenario. En 1817 se propone “establecer el juego de lotería en el local teatral” para paliar sus dificultades económicas y atraer de nuevo al público (1995, 248). Sobre la visión que se tenía del teatro, es en extremo elocuente la carta enviada al “Governador de esta plaza” (Montevideo) por los ciudadanos Ituarte y Galli respecto al propósito mencionado:

...ante VE. con el mas profundo respeto, parecemos y decimos: Que siendo el teatro un objeto digno de la consideración de los Magistrados, y allándose (sic) el de este Pueblo en un extremo de decadencia muy sensible por falta

³⁴Otro elemento artístico concomitante, pese a las duras condiciones de vida del sitio, fue el ya mencionado carnaval. También da cuenta de ello nuestro citado poeta Acuña de Figueroa: el domingo 28-II-1813: “con anuncios de gritos y algazara, hoy es carnaval el primer día; pues el pueblo, cual niño caprichoso con un juguete su aflicción olvida” y también el lunes 1-III-1813: “entre grande algazara todo el día sigue el Carnaval el torpe juego, hasta llegar la noche, que entretiene en festines y máscaras el pueblo” (Acuña de Figueroa apud Sansone de Martínez, 1995, 186).

³⁵Recordemos que en 1821 el general Lecor anexó la Provincia Oriental a Portugal con el nombre de Cisplatina (Nahum, 2004).

de actores, como de los demás administradores que hacen gratas las Escenas Comicas, nos hemos propuesto de común acuerdo elevar a VE. el presente recurso con la idea de fomentar aquella útil diversión en cuanto nos sea dable (1995, 248).

Klein (1984), citado por Sansone de Martínez, afirma que existió una “sutil manipulación por las fuerzas ocupantes (portugueses y brasileños) de un valioso instrumento de comunicación pública como es el teatro” (1984, 250). La Casa de Comedias se constituyó así en un lugar de encuentro de dominadores y dominados, no exento de tensión³⁶ (1995, 271).

Borucki (2006) por su parte observa “... diferencias notables entre las carteleras de Buenos Aires y Montevideo en este período, pues mientras que en la primera primaban las tragedias republicanas en la segunda sobrevivían los dramas heroicos representativos del Antiguo Régimen” (2006, 10).

Finalmente, Sansone de Martínez sostiene que “Hacia el año 1822 las temporadas teatrales comenzaron a estabilizarse definitivamente. (...) La temporada teatral duraba desde la Pascua de Resurrección de cada año hasta la Cuaresma del siguiente ...”, aunque la información de la cartelera teatral sea “escasa y poco precisa” (Sansone de Martínez, 1995, 285). Según la misma autora el año 1823 fue de suma importancia en la actividad teatral en relación a los eventos históricos que se estaban desarrollando, “pues en dicho año se exteriorizaron como nunca hasta entonces los sentimientos contradictorios que agitaron al público montevideano con respecto a sus gentiles, pero decididos opresores, expresados en actos de temor y arrojo, de odio y pleitesía ocurridos en el teatro...” (1995, 290).

Sansone de Martínez (1995) no logró encontrar registro de actividad teatral para los años 1824 a 1828, hecho que atribuye no a una falta de actividad sino a “una concentración de la prensa en otros asuntos, con prescindencia, no sólo de la

³⁶Para un ejemplo significativo, ver los cantos y pleitesía que realizaban los orientales al retrato del rey Juan VI de Portugal, antes de cada función en la Casa de Comedias, en tensión con el “uso ostensible y casi agresivo de los colores patrios celeste y blanco (...) tolerado por las autoridades portuguesas” (Sansone de Martínez, 1995, 271 y ss.).

actividad teatral sino de otras formas de entretenimiento que se ofrecía al público montevideano” (1995, 299). Klein (1984), por su parte, también asume que tal actividad teatral sí existió durante esos años, aunque no hayan trascendido los títulos de las obras representadas ni sus textos. La paz alcanzada durante ese último año, motiva, además, según la autora citada anteriormente, el arribo de una segunda ola de nuevos actores y compañías a Montevideo (1995, 302). En cualquier caso, parece haberse dado una fluctuación e irregularidad en la actividad teatral en ese período de cuatro años, ya que por momentos es muy intensa, una o dos funciones semanales, y luego se dan períodos de semanas sin función³⁷.

Los años de 1828 y 1829,³⁸ no obstante, se muestran especialmente ricos en actividades artísticas, según los programas teatrales reproducidos por Sansone de Martínez - obtenidos a partir de la prensa de la época³⁹ -, y cuya publicación “se va haciendo habitual” en los anuncios de actividades teatrales (1995, 299)⁴⁰. Es interesante destacar que en la misma función comienzan a representarse varios y variadísimos espectáculos: cantos, arias y fragmentos de óperas, dramas, sainetes, comedias, acrobacias circenses, bailes, pantomimas, entre otras expresiones artísticas. Mediante el estudio de dicha cartelera de la prensa, la autora encuentra un modelo discursivo para la presentación de funciones:

³⁷Probablemente por razones económicas o bélicas.

³⁸Borucki (2006) establece la fundación de la Sociedad Dramática de Buenos Aires en suelo montevideano, en el año 1829, en el marco del ascenso de Juan Manuel de Rosas como Gobernador de la Provincia de Buenos Aires (2006, 10).

³⁹En este punto la autora afirma que “El espacio destinado a los anuncios teatrales tiende a hacerse fijo” (1995, 299). Yo misma estudié en un trabajo inédito la forma discursiva que adoptaba la prensa de la época para transmitir la actividad teatral, titulado “Estudio del abordaje de los eventos teatrales en la prensa uruguaya del siglo XIX” (trabajo final del seminario “La prensa periódica en el Uruguay: aspectos lingüísticos y discursivos”, a cargo de Virginia Bertolotti y Magdalena Coll, julio de 2020).

⁴⁰Al lector interesado en conocer los nombres de las obras representadas durante la mencionada década, lo remito a Sansone de Martínez (1995, 301 y ss.). En la gran mayoría de los casos busqué esos títulos en repositorios virtuales y eran textos de origen europeo, en otros casos no me fue posible hallarlos. Una parte menor de los títulos aludidos, fueron reposiciones de representaciones de la década anterior. Ver anexo de esta tesis para mayor información sobre las obras dramáticas representadas.

...en el cual se incluye, además de la pieza principal, de *dos a cinco actos*⁴¹, cuyo autor raramente se menciona, una sinfonía introductoria que *no se identifica* y un cierre o fin de fiestas consistente en un **chistosísimo**⁴², **divertidísimo** o simplemente **divertido** sainete cuyo título a menudo se omite y cuyo autor prácticamente nunca se da a conocer, además de todas las **variedades** posibles⁴³ (1995, 405-406).

Por otro lado, apunta Borucki (2006) que “En 1830 la fundación del Estado Oriental del Uruguay brindó nuevos bríos al teatro. En el Coliseo de Montevideo debió fusionarse el elenco rioplatense encabezado por Joaquín Culebras, con el español de la Compañía de Gibraltar” (2006, 6), dando nuevas formas al medio masivo de comunicación que fue - y es - el teatro. Por ejemplo, el mismo autor apunta que “El fervor patriótico emergió en las conmemoraciones de las batallas contra Brasil, los festejos de la Jura de la Constitución o el cumpleaños del presidente Fructuoso Rivera, todos celebrados en el teatro”. En esta línea se estrena en 1832 la obra “Los Treinta y Tres Orientales” de Carlos Villademoros⁴⁴, llevada adelante por aficionados al teatro ya que “Las piezas teatrales de carácter patrio se tornaron monumentos que representaban a los héroes y las efemérides de los nacientes estados” (2006, 10-11). En este contexto comenzó a cobrar relevancia quiénes eran los actores que representaban este tipo de dramas, pues, como continúa afirmando Borucki, “El monumento no podía poseer las tachas morales que eran atribuidas a los actores profesionales. Por tanto, se convocó a artistas aficionados para poner en escena este tipo de piezas” (ídem)⁴⁵.

⁴¹En cursiva en el original.

⁴²En negrita en el original.

⁴³La falta de autor, de la que da cuenta Sansone de Martínez, es lo que dificulta la identificación de algunas de las obras que me propuse estudiar.

⁴⁴Relevada en el anexo III de esta tesis.

⁴⁵Veremos, afectivamente, en la segunda mitad del siglo XIX la fundación de numerosos grupos de aficionados al teatro en Montevideo.

3.2. Artistas afrodescendientes y personajes dramáticos en la primera mitad del siglo XIX

Sansone de Martínez (1995) realiza un interesante paralelismo entre las características de la estratificada sociedad montevideana decimonónica y la aparición de personajes en las obras de teatro. De esta manera, plantea que en un censo de 1803 se establecía que, de una población de 4676 personas, 3033 correspondían a “personas blancas”, mientras que “603” eran “peones”, “141” eran “negros y pardos libres” y “899” correspondían a “negros esclavos” (1995, 126)⁴⁶. Al mismo tiempo, considera que “blancos” y “negros” poseían en esta sociedad “roles rigurosamente asignados” que se reproducían en el escenario teatral. En el caso de los primeros, el hombre blanco poseía la misma función que en la sociedad española contemporánea, “Es el “*pater familia*”⁴⁷”, señor indiscutido de un hogar de cuya seguridad, estabilidad y decoro era el guardián y responsable. Todo el resto de la familia le debía sumisión total y respeto absoluto” (1995, 126).

Asimismo, este rol se continúa reproduciendo en los espectadores teatrales. Para Borucki (2006) el teatro funcionó como “Ámbito de sociabilidad, espacio público, lugar para ver y ser visto, la sala teatral constituía un sitio tanto para el esparcimiento y la jarana, como para el boato y la ritualidad del poder”, advertido tanto por “la autoridad colonial española, el mando revolucionario artiguista, la ocupación luso-brasileña y el gobierno republicano del Estado Oriental del Uruguay” (2006, 1). Sansone de Martínez (1995) señala la asiduidad de “los hombres blancos” a los edificios teatrales, e incluso, estos se admitían “devotos de tal o cual actriz, de las muchas que aparecieron en nuestra escena, en especial a partir de 1808”. No me detendré en las mujeres, de las que también hace mención la autora en este capítulo, pero simplemente me gustaría acotar que la montevideana

⁴⁶La propia autora cuestiona estas cifras, por inconsistentes con censos cercanos en el tiempo, y también por equiparar la categoría “peones”, una actividad productiva, a categorías donde prima lo étnico-racial.

⁴⁷En cursiva en el original.

también era asidua al teatro, que su presencia era uno de los “atractivos” para los “jóvenes blancos”, y que su rol social era el de la sumisión y aceptación de la tutela que ejercían sobre ellas, el padre primero, y el marido después. Las representaciones de obras de teatro también reproducían esos roles sociales y de género - con los personajes femeninos representados, es decir, mujeres obedientes y predispuestas al matrimonio -, así como étnicos - con personajes africanos en roles serviles - presentes en la sociedad montevideana del momento. Con dichas representaciones, según la autora, se legitimaba el poder del “hombre blanco” como cabeza de familia⁴⁸.

Apunta, además, Sansone de Martínez (1995), hablando ahora del rol “de los negros” en esta época, que “...iban a la Casa de Comedias con las sillas para sus amos en la cabeza y, ocasionalmente, veían la función disimulados entre el gentío de pie” (1995, 130). También los niños esclavizados o “*moleques*”⁴⁹ prestaban servicios a sus amos blancos camino a las representaciones dramáticas, llevando “...el farolito que alumbraba a los señores cuando recorrían las oscuras calles de Montevideo camino del teatro o de la tertulia” (Pereda Valdés, 1937 citado por Coll, 2010, 24). Sin embargo, para Borucki (2006) este rol servil no era el único

⁴⁸Esta afirmación queda de manifiesto en el anexo de esta tesis, al observar el asunto o temática de las obras dramáticas relevadas, que, en muchos casos, como ya dijimos, son dramas sociales y domésticos que constituyen un modelo aleccionador para los espectadores. Este hecho se intensifica durante la segunda mitad del siglo XIX. Sólo por dar un ejemplo del muy popular autor montevideano Orosmán Moratorio, quien censura en su obra “En el año 2000” (de 1878) a la mujer que sale a trabajar, e incluso afirma:

Hoy que estudia la mujer
Y se olvida de zurcir... (1878, 143).

Actividad que sería de su responsabilidad. También podemos citar “La fe del alma” (1866) de Eduardo Gordon que hace una apología del amor familiar y del matrimonio y censura vicios de la sociedad como la ludopatía, entre otras muchas obras relevadas. Borucki (2006) reafirma esta idea al ver al teatro como una ceremonia ritualizada que expresa relaciones sociales y es por ello que constituye “... *un medio para mantener el orden social...*” (2006,1). En cursiva en el original.

⁴⁹Esta palabra se define como una “...voz de origen africano; existe, en efecto, en quimbundo la palabra *muleke*, que significa “niño o mozo de servicio”; el vocablo tuvo amplia difusión para designar, “tanto en Cuba como en América, al negrito” (Laguada Trías, 1969, 91 citado por Coll, 2010, 24). Para más información acerca de este vocablo, su evolución histórica, su pérdida en el español y su mantenimiento en el portugués, ver Álvarez López y Coll (2012b).

realizado por la población esclavizada, sino que “Los habitantes de origen africano formaron parte del público; trabajaron como actores⁵⁰, cantantes, bailarines y músicos⁵¹ arriba del escenario, y como maquinistas detrás del mismo. El circo⁵² y los volatines también incorporaron a los esclavos desde muy temprano.” (2006, 3). Otra actividad relacionada al teatro, según este mismo autor, que realizaban los esclavos fue la cobranza de las entradas, que estaban establecidas “por castas (...) fijándose en dos reales para los blancos y un real para negros y mulatos” (2006, 3).

La población esclavizada también era mercancía en el ámbito teatral. El mencionado empresario Cipriano de Melo para “...asegurar figuras de primera talla para su sala, otorgaba a los artistas jugosos contratos, que comprendían la entrega de esclavos en calidad de pago”. En tal sentido, afirma Borucki que “A Petronila Serrano, quien fue por más de medio siglo la primera dama de la Casa de Comedias, Cipriano de Melo le otorgó un dilatado sueldo, casa propia y una esclava. A Josefa Ocampos y su marido, les cedió una casa en Buenos Aires y cuatro esclavos” (2006, 6). Vemos que esta situación convive con el rol de artista por parte de esclavos de origen africano. El mismo autor apunta un ejemplo en este sentido, el de:

Ana Josefa Echavarría, esclava de Segismundo⁵³, que se incorporó como la nueva tonadillera en junio de 1805. Al año siguiente Echavarría aparecía

⁵⁰Borucki (2006) siguiendo a Klein (1984) menciona el ejemplo de la esclava Juana Bertelar, actriz del mencionado teatro de la vecina orilla La Ranchería, hacia finales del siglo XVIII. Si bien no era lo más común sí se daba el caso de actrices afrodescendientes y esclavas en escena debido a “la escasez crónica de mujeres para roles femeninos” y a “los prejuicios morales” asociados a esta profesión que alejaba a mujeres de otros estratos sociales de la actuación (2006, 3).

⁵¹Borucki (2006) va a sostener que “Los esclavos (...) básicamente se especializaban en la parte musical de los espectáculos, tanto en el canto como en el baile, a través de las tonadillas...” (2006, 4). Ya hemos hablado de este género que tuvo su esplendor en Montevideo entre 1793 y 1825 (Ayestarán, 1953) y que incluyó a personajes afrodescendientes.

⁵²Klein (1984) sostiene que “Al parecer, la primera actuación circense documentada en el Río de la Plata fue la de Antonio Verdún, que procedía del Alto Perú y realizó una temporada en Santa Fe (1757). Allí compró un esclavo ladino y conchabó a dos negros, todos músicos, para dirigirse al año siguiente a Buenos Aires en donde trabajó seis meses. Joaquín Oláez fue el principal empresario circense de fines del siglo XVIII en la capital virreinal. En 1799 organizó la exhibición de una pantomima en la que participaron sus esclavos y otros individuos (1984, 74-75 citado por Borucki, 2006, 3).

⁵³Segismundo fue un empresario teatral del Coliseo Provisional (ex Ranchería) en 1804, lo que reafirma la relación que guardaban entre sí los sistemas teatrales de Buenos Aires y Montevideo, que ya hemos mencionado.

anotada en el inventario del teatro. El nuevo arrendatario del Coliseo debía alimentarla, vestirla y pagar 20 pesos mensuales a su amo, Segismundo, por su conchabo mensual. Segismundo le había prometido a Ana su libertad luego de dos años de trabajo, pero el cierre del teatro en 1806 debido a las invasiones inglesas, truncó ese arreglo. Luego de la Revolución de Mayo, Echavarría reapareció en el Coliseo, pero como liberta. Por otra parte, algunos músicos del Coliseo Provisional eran a la vez veteranos de los cuerpos de Pardos y Morenos, lo cual de nuevo apunta a la vinculación entre los militares y el teatro⁵⁴ (2006, 7).

Por otro lado, Sansone de Martínez (1995) identifica en la población de origen africano un rol precursor y fundacional del elemento teatral en las actuaciones de las “primeras comparsas que precedían las celebraciones montevidéanas del Corpus” (1995, 130), así como en las danzas y canciones durante el confinamiento de la población esclavizada en el *Caserío*⁵⁵. Verdaderas escenas teatrales también fueron sus celebraciones de año nuevo y Reyes Magos y sus “personajes” son patentes hasta el día de hoy en las “llamadas”. Un hito al respecto, según Borucki (2006), fueron las fiestas Mayas de 1816, durante el período artiguista, en las cuales africanos y afrodescendientes obtuvieron “un permiso (...) para organizar bailes según sus tradiciones...” (2006, 6). Esto, continúa el autor, fue posible en el marco de un proyecto integrador de diferentes identidades que promovió el Artiguismo (ídem). Estas manifestaciones culturales, así como el carnaval, no serán

⁵⁴Ver Borucki (2006) para más ejemplos de pardos, morenos y esclavos en el ámbito teatral, principalmente a partir de la Revolución de Mayo (1810). Afirma, por ejemplo, que, “Cabe destacarse que un actor “de castas” haya sido la figura más relevante de la escena teatral del período revolucionario. Luis Ambrosio Morante (1780-1836) procedía de una familia multiétnica, pues su abuelo paterno era español, el materno mulato y sus abuelas indígenas”. En 1799 se lo encuentra en Montevideo, como apuntador al servicio de la Casa de Comedias (2006, 9-10). Asimismo, a partir de 1813 se decretó por parte del Gobierno de Buenos Aires un aumento en los sueldos de los actores y actrices de origen africano, que igualmente no se equiparó al de los artistas blancos. Respecto al contexto histórico, para conocer más sobre cómo los eventos revolucionarios influyeron en el debate público sobre los esclavizados, modificando leyes e influyendo en la propia autopercepción de esta población, y en sus expectativas en torno a su libertad, ver el interesante libro de Candiotti (2021).

⁵⁵En cursiva en el original. En 1794, debido a una epidemia que sufrió Montevideo “presuntamente traídas por los negros esclavos”, se creó el “Caserío de los negros”, donde realizaban cuarentena dicha población (Sansone Martínez, 1995, 105). Para más información sobre este lugar ver Frega et al. (2020, 46).

desarrolladas en esta tesis⁵⁶.

Sansone de Martínez (1995) finaliza afirmando que, “...mucho más adelante, casi a fines del siglo, se constituirán [los afrodescendientes] en personajes secundarios de algunas obras dramáticas nacionales, personajes simpáticos, por lo general, con la marca de fieles y abnegados o pícaros y ladinos” (1995, 130). Efectivamente, en esta investigación, encontramos obras dramáticas, escritas por autores nacionales, que incluyen personajes de origen africano y afrodescendientes, a partir de la década de 1870. Ejemplos de la primera afirmación de Sansone de Martínez, son las obras “Un veterano oriental” (1876) de José Cándido Bustamante, “Apariencias y realidades” (1877) de Estanislao Pérez Nieto, y “La flor del pago” (1894) de Orosmán Moratorio. Pero también se encontró, una obra de este último autor, “Juan Soldao” (1893), en la que dicho personaje es uno de los protagonistas, y no un personaje secundario como afirma la autora. Respecto a la segunda caracterización, al personaje del “negro pícaro”, se identificó en “El lujo de la miseria” (1875) de Eduardo Gordon, en el criado que recibe sobornos de sus patrones para guardar los secretos de la casa. Todas estas obras serán analizadas en el segundo período estudiado.

Por otro lado, hacia 1828 Sansone de Martínez (1995) identifica al “pueblo” como personaje dramático de las representaciones, personaje colectivo y protagonista de la gesta heroica de liberación del Estado Oriental del yugo portugués (1995, 270). No olvidemos que en esta década también se da la entrada de la música italiana a nuestro escenario con mayor fuerza, con un corolario en la década de 1830 (Ayestarán, 1953), como ya dijimos, hasta nuestros días.

Por otra parte, Borucki (2006) recuerda que en ocasión de las “Fiestas Mayas de 1823 la policía de Buenos Aires permitió que una “compañía de pardos

⁵⁶Para más información sobre las danzas de origen africano y el candombe desde 1760 hasta principios del siglo XX en Montevideo, ver el capítulo II en Ayestarán (1953). También Andrews (2010). Específicamente sobre la relevancia cultural e histórica del carnaval en la sociedad montevideana hay numerosos estudios, y también sobre la presencia de la población africana en esta fiesta transgresora e igualadora de la “cultura bárbara” montevideana (como es el caso de Barrán, 2004).

aficionados” montara un par de comedias en una casa particular” (2006, 14). Asimismo, “En 1837, una compañía de pardos aficionados alquiló el Coliseo Provisional de Buenos Aires, realizando varias funciones. Klein consideró que la inexistencia de mayores detalles en la prensa - como el programa y el reparto - evidencia que esas funciones estaban limitadas al público “de color”.

En contraposición, “Ese año una compañía de negros y pardos aficionados intentó - sin éxito - realizar una función en el teatro de Montevideo” (2006, 15), en esa ocasión apareció una polémica en el diario *El Universal* por “La denuncia firmada por “Dos Zelosos”, quienes planteaban como argumento que el teatro era una “Escuela de Costumbre,” siendo inadmisibile que “una reunión de negros” hollara ese ámbito de civilización y moral” (ídem). Según la mentalidad romántica de la segunda mitad del siglo XIX en el Río de la Plata, “Ese proceso debía ser ejecutado desde el escenario por “jóvenes de las mejores cualidades”, y no por una “reunión de negros,” que por otra parte “...debían ser objetos pasivos de la proclamada ilustración” (2006, 16).

En el marco del “fervor patriótico” que describimos en el apartado anterior, en 1836, esta vez en el marco de un homenaje a Manuel Oribe y a la Batalla de Carpintería, “celebrando la victoria contra los colorados” (Borucki, 2006, 16), se dieron una total de 34 funciones en cinco meses. Estuvieron a cargo de diversas compañías de aficionados, y provocaron, una vez más, notas críticas en la prensa montevideana con especial saña por una “función organizada por los negros” (ídem). En *El Universal* puede leerse “... hallo impropio y hasta ridículo que en nuestro Teatro Nacional se permita que sea ejecutada una comedia por actores que harían con los espectadores un singular contraste...⁵⁷” (2006, 17), y, a continuación pone en duda la consideración que tendrían los extranjeros sobre nuestra nación si presenciaran tal espectáculo, pues “Según esta opinión el teatro estaba reservado a espectáculos que representaran el gusto de los notables, con actores que tuvieran un mínimo de respetabilidad y aceptación” (ídem). Por lo tanto, Borucki (2006)

⁵⁷En clara alusión racista al color de piel.

concluye, continuando la hipótesis de Klein (1984), que las representaciones dramáticas de actores y actrices afrodescendientes eran toleradas dentro de las sedes de sus asociaciones étnicas africanas, pero encontraban cierta resistencia al querer usufructuar del espacio teatral hegemónico.

Es válido mencionar que “La respuesta a estas diatribas provino de una carta firmada por “Los negros y pardos de la compañía de aficionados,” publicada en *El Defensor de las Leyes* (Montevideo, N.º 138, 25 de febrero de 1837, 3, correspondencia). Apunta Borucki que “Mediante una prosa cuidadosa, los negros y pardos aficionados destacaron su condición de ciudadanos libres, por lo que poseían el derecho a expresarse en el espacio público, ya fuera en la prensa como en el teatro” (2006, 18).

Esta sensibilidad no sería posible sin la propia participación de la población afrodescendiente en las luchas por la independencia del país, por ejemplo, en los Batallones de Negros (Borucki, 2017), quienes se sintieron en el derecho a reclamar un lugar en la nueva Nación que ellos mismos colaboraron a construir. Finalmente, la obra ensayada durante meses por este grupo de aficionados no pudo realizarse. Fue más fuerte la presión realizada sobre el empresario que les había alquilado la sala (Borucki, 2006, 18).

Para cerrar este capítulo, de lo expuesto hasta aquí, podemos concluir que en estos primeros años de siglo XIX, la actividad teatral para la población blanca se desarrollaba en la Casa de Comedias u otros escenarios constituidos, con el paso de los años, para tal fin. Las obras que se representaban eran en su mayoría europeas (españolas e italianas especialmente), y se siguió desarrollando la actividad teatral incluso en contextos históricos muy agitados y desestabilizadores, aunque siempre con dificultades económicas. Mientras que, para la población de origen africano, las representaciones teatrales o dramatizaciones se desarrollaron en otros espacios (celebraciones, rituales, llamadas, cantos y pregones), desarrolladas en el marco de la Salas de Nación y sociedades africanas⁵⁸ desde 1820 (Borucki, 2017), estando al

⁵⁸Al respecto de este término explica Borucki que “La expresión “nación africana” o “sala de nación” en su tiempo designaba a las organizaciones étnicas de origen africano de Buenos Aires y

margen, por lo tanto, de los escenarios hegemónicos. La población de origen africano que sí asistía a las salas del circuito hegemónico, lo hacía al servicio de sus amos blancos, como mercancía de cambio o excepcionalmente como artistas, según los ejemplos mencionados.

A continuación, se presenta el análisis de las obras dramáticas que contienen personajes de origen africano para el primer período delimitado (1800-1840). Si bien el presente trabajo pretendió inicialmente centrarse en representaciones lingüísticas de obras dramáticas representadas por autores locales, dada la abrumadora cantidad de autores y piezas de origen europeo representadas en la primera mitad del siglo XIX - con limitados casos de autores nacionales, como ya fue explicitado - nos propusimos sondear si algunas de estas obras poseen personajes afrodescendientes, que oficiaron como una especie de “modelo lingüístico” de este tipo de personajes para nuestros escritores locales, que escribirían en el correr del siglo. Parece ser el caso, efectivamente, de las obras que analizaremos en los siguientes apartados. Se trata, en primer lugar, de “El valiente y la fantasma” de autor anónimo, le sigue el abordaje de la tonadilla escénica “Los negros” de Luis Misón y finalmente, “El duque de Viseo” de Manuel José Quintana.

Para cada una de estas obras, presentamos una breve síntesis de la trama y aspectos biográficos de su autor, si se cuenta con datos, para luego centrarnos en el análisis de los rasgos sociolingüísticos con los que se representa al personaje de origen africano.

Montevideo. El término nación no tiene vinculación alguna con el moderno concepto de estado nacional, sino que fue empleado por los españoles durante el período colonial, para designar arbitrariamente a diferentes grupos humanos, tanto amerindios como africanos. Para los últimos, generalmente se emplearon como nombres de las “naciones africanas” a los puertos desde donde se embarcaba a los contingentes de esclavos. Por otra parte, aunque todos los integrantes de una “sala de nación” hubieran sido africanos o hijos de africanos nacidos en América, no todos pertenecían a una misma etnia, sino que su procedencia étnica podía variar” (2006, 14).

Capítulo 4. Obras dramáticas representadas en Montevideo en la primera mitad del siglo XIX con personajes de origen africano

4.1. Análisis del entremés “El valiente y la fantasma” (1803) de autor anónimo

Ubicamos esta obra dentro de las representaciones teatrales que se llevaron a cabo en la primera década del siglo XIX en Montevideo, en la única sala existente, la mencionada Casa de Comedias. Se trata de un entremés o sainete que según Pavis (1990) es una “obra corta cómica o burlesca del teatro español clásico. Sirve de intermedio (entremés) en los entre actos de las grandes obras, presenta personajes muy tipificados...” (1990, 435).

Klein (1984) menciona esta representación como parte de un ciclo de tres obras⁵⁹, representadas tempranamente en la Casa de Comedias. Las otras dos obras son “El bueno y el mal amigo⁶⁰” y “El chasco de los aderezos”⁶¹. La primera, una comedia de Gaspar Zavala y Zamora, se representó en 1801. La obra se ambienta en Madrid, y se trata de un drama amoroso. Es interesante destacar que existe una criada como personaje, Lucía, de quien no se especifica su origen étnico ni posee rasgos lingüísticos que puedan asociarse a un origen africano, pero que representa el modelo moral de comportamiento que plantea la obra. Frente a un amo descarrilado,

⁵⁹Los textos de estas tres obras dramáticas se encuentran en la ciudad de Buenos Aires, concretamente en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).

⁶⁰Tuve acceso a este texto, fotocopiado del original, en la propia sede del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) en julio de 2023 en la ciudad de Buenos Aires, comprobando que no posee personajes de origen africano. Agradezco a Nicolás Ricatti, del Archivo del INET por proporcionarme las tres obras mencionadas.

⁶¹Logré, asimismo, acceder al texto gracias al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET - Buenos Aires). Dicha obra me fue proporcionada vía mail con la digitalización del manuscrito original, que, en algunos pasajes, lamentablemente, es totalmente ilegible, no obstante, puedo afirmar que no hay presente personajes de origen africano.

y cada vez más empobrecido por el despilfarro de dinero con una amante, y la inacción desdichada de su débil ama, es la criada quien tiene las palabras más duras para con la situación.

La segunda obra fue estrenada en la Casa de Comedias en 1802. Es un sainete en un acto del español Ramón de la Cruz y se centra en un chasco o estafa de condimentos de lujo, que se da en el contexto de una fiesta de la clase burguesa.

Finalmente, “El valiente y la fantasma”, la obra que aquí nos ocupa, fue reestrenada en 1803, pero “se venía representando desde 1798, por lo menos...” (Sansone de Martínez, 1995, 114). Este entremés en un acto es de autor anónimo, pero pareció ser sumamente popular. Si bien la obra no explicita que cuente con un personaje de origen africano, sí está presente una criada, cuyos rasgos lingüísticos sugieren un origen africano. Dichos rasgos, entonces, son consistentes con las representaciones, que, en otras obras de la misma época, y posterior, eran atribuidos a dicha población, como veremos más adelante.

El argumento de “El valiente y la fantasma” es muy sencillo: dos amigos, llamados Penote y Manongo, conversan en la calle sobre la discusión que este último tuvo con su mujer Mariquita. Ella exige mudarse de la casa por la presencia de un fantasma. Se suma a la conversación un tercer amigo, Pataleta, quien alardea mucho de su valor, ya que recientemente peleó en “la guerra⁶²”. Entonces, Manongo le pide que lo ayude a enfrentarse al fantasma; él acepta, resistiéndose al principio, pues, efectivamente, su valentía era simple alarde. Cuando llegan a la casa encuentran a Mariquita, su hermana Chepa y la criada Chola hablando del mismo tema. Pataleta dice precisar armas para enfrentar al fantasma y se dilata tal enfrentamiento. En ese momento, llega Piltrafa y al ir a la cocina a tomar agua, sale despavorido al ver al

⁶²Landini (s/d) sugiere que esta guerra no especificada en el texto es el triunfo de San Martín en Maipú, pero afirma eso porque en su artículo sostiene que esta obra se estrenó en 1836, incluso reconociendo que el manuscrito al que accedió es de 1818. Como vemos, contradice la afirmación de Sansone de Martínez (1995) y de Klein (1984), quienes planteaban que esta obra se venía representando desde 1798. Además, vista en el conjunto de las representaciones del período es muy probable que su autor sea de origen europeo, español probablemente, por lo que no creemos que haga referencia al triunfo en Maipú. Además de que en el INET (Buenos Aires) custodian las tres obras como pertenecientes al mismo ciclo de representaciones, de 1801-1803.

fantasma. Las mujeres mencionadas huyen, mientras Piltrafa y Pataleta se enfrentan a dicha aparición. Reingresa a escena Chola, para comprobar que efectivamente los personajes fueron atacados por el fantasma, pero descubren, producto del ataque, que este no es otro que el hijo de Piltrafa, quien disfrazado pretendía cortejar a la criada.

Klein (1984) sostiene que esta obra comienza a configurar los “tipos” sociales de la época, y en este caso:

... con un personaje típicamente criollo: la “Chola”. Criada ignorante, asustadiza, el texto le marca la media lengua de una negra bozal que “tiembra de miero” y dice “señó...señola”, “olejas” (por orejas), “cala” (por cara), etc. Para Gerónima [actriz del momento en representar a Chola], quien alterna el papel con Ana Carrera (la portuguesa), el modelado del personaje se encuentra a mano, ahí nomás, en la ciudad de Montevideo, asiento obligado para toda la esclavatura que ingresa al virreinato del Río de la Plata (1984, 42).

Borucki (2006), por su parte, sostiene que:

La burla, que en su cauce social se ensañó contra la ignorancia de los sectores populares, también pudo tener móviles racistas, a partir del habla bozal. No obstante, se debe advertir el intento de representar teatralmente una forma de habla específica de los sectores populares, lo que ocurriría con frecuencia en la literatura gauchesca rioplatense. Asimismo, resulta notable que el apelativo Chola, generado en la región andina para designar a la hija de blanco y amerindia, haya sido empleado en Montevideo como nombre de una afrodescendiente, constituyendo un inusual cruzamiento de etiquetas raciales (2006, 7).

En relación a esto, podemos citar a Rappaport (2009), quien afirma que:

La determinación de la clasificación de un individuo obedecía a múltiples factores: no sólo el aspecto de la persona - que, en sí, no seguía las pautas modernas para distinguir entre grupos raciales - sino su uso de la lengua, su condición como esclavo o libre, su estado como noble o plebeyo, su grado de legitimidad o ilegitimidad y el contexto social del clasificado y del clasificador, todos jugaban papeles significativos en la determinación de la caracterización de un individuo (2009, 18).

Observamos en el anterior comentario de Klein (1984) que los rasgos estereotípicamente asociados a la población de origen africano se dan en el plano fonético. Se utiliza /r/ por /l/ en “tiembra” (por *tiembla*) y se utiliza /l/ en lugar de /r/ en “señola” (por *señora*), “olejas” (por *orejas*), “cala” (por *cara*). Además de estos casos consignados por Klein, se dan otros, como “viela” (por *viera*). En la descripción del “fantasma” también hay sustitución de líquidas, tanto de /l/ por /r/ en “tembrando” (por *temblando*), así como de /r/ por /l/ en “cuelpazo” (por *cuerpazo*): “una boca tamañaza, un cuelpazo tan grand y olejas de media vara, qué fea yo estoy tembrando” (1803,10). Asimismo, queda patente en el pasaje “Quiela Dios de qe la vea” (1803,12).

No se trata, sin embargo, de una caracterización fonética que no se dé en otras representaciones de habla de la época. En este sentido, encontré rasgos similares en la obra dramática del ciclo de sainete rural o gauchesco, por ejemplo, en “El Valiente Fanfarrón y el Criollo Socarrón” (1810), de autor anónimo (ver anexo III). Sería, entonces, un rasgo compartido y reforzado con la representación de habla rural o gauchesca.

Otro rasgo fonético-fonológico significativo de esta representación sociolingüística que se le atribuye al personaje de Chola tiene que ver con la dental. Por un lado, se sustituye /d/ por /r/ en “miero” (por *miedo*) en “Yo tengo miero, Señola!” (1803, 12). Pero, además, hay caída de /-d/ al final de la palabra como en “uté” (por *usted*). La caída de /s/ (y la eliminación de la /n/) en “fatama” (por *fantasma* - 1803, 10), se da al final de la sílaba en posición implosiva. También se da en “etá” (por *está*), en el caso de “Ay etá señola esperando Don Piltrafa”, y en “vito” (por *visto* - 1803:11).

Finalmente, podemos decir que el truco del disfraz no tuvo el efecto esperado por el personaje que pretendía románticamente a Chola, pues este personaje es contundente cuando dice: “No, yo no quielo a los hombr qe. se vite de fantama: vengan plonto qe. aquí está” (1803, 17). Hay aquí también presente una apócope de “hombre” y una caída de /-e/ final, junto a rasgos ya descriptos en anteriores

ejemplos.

Con respecto a los rasgos fonéticos vocálicos, se da la caída de la vocal /e/, junto a la consonante /d/ en el final del adjetivo “gran” (por *grande*), a la usanza del español antiguo.

Desde el punto de vista morfosintáctico encontramos la eliminación del artículo “la” y de la preposición “a”, en “Ay etá señola esperando Dn Piltrafa” (1803, 11).

Otro rasgo particular aparece con el manejo del paradigma de conjugación verbal⁶³, en el que se observa: “Yo la hò vito Señol” (por *he visto* - 1803, 12). Por otro lado, en cuanto a las formas de tratamiento, en “Ay està Señó ahí drento” (por *dentro*), vemos otra variante de aludir a la “señora”, con caída de /ra/ y una apócope.

A modo de síntesis encontramos en esta primera obra dramática representada en la Casa de Comedias de Montevideo en 1803 un personaje femenino, que cumple el rol de criada, identificada por Klein (1984) como una “negra bozal”, aunque no se especifique este elemento en el propio texto. Sus rasgos lingüísticos están representados en mayor medida a nivel fonético: sustitución de /r/ por /l/, sustitución de /d/ por /r/, caída de /-d/ final, aspiración de /-s/ en posición implosiva. La sustitución de líquidas, o su cambio de lugar como en “drento”, es el rasgo más característico de la representación sociolingüística atribuida a este tipo de personaje, que también se observa en la tonadilla, que analizaremos en el siguiente apartado, cuando el personaje tiene origen africano.

Desde el punto de vista morfosintáctico se encontraron una eliminación de preposición (“esperando Dn Piltrafa”), la eliminación del artículo “la”, y cambios en la conjugación del paradigma verbal (“ho vito⁶⁴”). No se registraron elementos léxicos asociados al origen africano del personaje.

En el siguiente apartado se analizará la segunda obra del primer período estudiado. Es un personaje de origen africano, identificado como tal en el texto, en una tonadilla escénica representada en la Casa de Comedias.

⁶³También es un rasgo que se observa en el siguiente apartado, dedicado a la tonadilla escénica con presencia de personaje de origen africano.

⁶⁴En este ejemplo también hay una caída de /s/ en el interior de la palabra.

4.2. Análisis de la tonadilla escénica “Los negros” (1814) de Luis Misón, autor español

La presencia del “negro” como personaje escénico en las tonadillas fue estudiada por De la Fuente Ballesteros (1984), quien ubica la presencia de este personaje literario en este género ya en el siglo XVIII en España, y afirma que en estas

piezas teatrales de carácter literario-musical (...) tan aposteóticas como efímeras (...) [que] ocupaban los intermedios teatrales de las representaciones de comedias, [se incluían personajes] esclavos, [tanto] negros como moros, [y] otra comunidad marginada como los gitanos (...) Todas estas figuras se solían caracterizar por un tratamiento cómico y tipificador, junto con una utilización del lenguaje en forma de jerga, o incluso utilizando su idioma, pero corrompido por el castellano con el fin de provocar la risa (1984,1).

Varela de Vega (1981) coincide en señalar la presencia de este tipo de personajes en las tonadillas, junto con “el indio”, y agrega que “durante la plenitud y apogeo de la tonadilla - que, siguiendo al investigador José Subirá, sitúa aproximadamente entre 1750 y 1800 - los libretos presentan como personajes predilectos a individuos de oficios humildes y modestos: trapero, vendedor, hortelano, ventero, relojero, adivino, lacayo, guardia, soldado, bandolero, contrabandista, filósofo, poeta, músico, torero, etc”⁶⁵

Ayestarán (1953), por su parte, define la tonadilla como una “composición musical, desde luego escénica, con un plan morfológico perfectamente diferenciado, y que constituye la auténtica ópera española del siglo XVIII, con la particularidad de que en muchos casos los trozos se hallan unidos por un solo

⁶⁵Asimismo, Varela de Vega (1981) agrega que el elemento popular en la tonadilla también “...aparecía en diversidad de instrumentos musicales que intervenían...”
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tonadilla-escenica-espanola-y-lo-popular/html/>.

principio melódico, como si fuera una vasta canción integrada por varios números...” (1953, 9). Dicho principio melódico es la “tonada” de donde se deriva el nombre del género.

Varela de Vega (1981) identifica en la tonadilla escénica una estructura básica de tres partes. En primer lugar, una introducción o "entable", en la cual se “entablaba” el asunto y los personajes populares se autopresentaban. En segundo lugar, las coplas o "cuento", que incluía el desarrollo literario de la escena. Por último, las "seguidillas", elemento más musical del espectáculo.

Asimismo, según el diccionario de Ayuso de Vicente et. al. (1997) la tonadilla escénica “...procede de las canciones finales de los entremeses y sainetes, pues se desligó de ellos y se convirtió en un género teatral independiente”. Además, le atribuye “un pequeño hilo argumental” y una corta duración, ya que “duraba como máximo veinte minutos” (1997, 379).

Por otra parte, Ayestarán rescata el tono étnico- cultural de las tonadillas, al afirmar que “...cuando los personajes de una producción son “indianos”, o más precisamente criollos o negros procedentes éstos últimos del continente africano, o moros en fin, para presentar a unos y otros con caracterización musical adecuada, los compositores les hacían cantar melodías propias de sus respectivas tierras”, y especifica que en el caso de “Las canciones negras eran variadísimas, predominando el cumbé; también se hallan tononés, así como algunas melodías en tipo guajiras” (1953, 179).

Para seguir ejemplificando lo extendido que se hallaba este género en Montevideo, Ayestarán afirma que, en el Libro del Coliseo, que abarca de 1814 a 1818, se encontraban archivados “los libretos literarios y las partituras musicales” de trescientas diecinueve tonadillas escénicas representadas en la Casa de Comedias montevideana (1953, 173). Los compositores de estas piezas son de variado origen. El primero del que se tiene noticia fue Antonio Aranaz (también registrado como

Aranas o Arañas), músico español radicado en Montevideo en 1802⁶⁶.

Respecto a la importancia de la tonadilla escénica en las representaciones de la Casa de Comedias, Ayestarán (1953) encuentra la mención de este género en el primer contrato que el mencionado teatro tuvo con una compañía de cómicos en 1794, es decir, un año después de su fundación (1953, 175). Incluso afirma que en Montevideo se compusieron varias tonadillas, “cuyas partituras, títulos y autores han desaparecido”, por ejemplo, las “que se compusieron para las célebres fiestas mayas de 1816⁶⁷” (1953, 180).

Por otro lado, respecto a la obra que interesa analizar en este apartado, De la Fuente Ballesteros (1984) en el artículo mencionado anteriormente, se propuso estudiar al “personaje del negro lingüística y literariamente” en tres tonadillas. Me interesa particularmente, la titulada “Los negros” (compuesta en 1761) por el español Luis Misón, pues tenemos conocimiento que fue representada en La Casa de Comedias alrededor de 1814 (Ayestarán, 1953, 177). No accedí a las partituras ni al texto literario, sino a la mencionada fuente secundaria, el análisis de De la Fuente Ballesteros. Además de la tonadilla en cuestión, el artículo estudia la tonadilla “El capitán y los negritos” (1875) del mismo Luis Misón y “La jitanilla en el coliseo” (1776) de Antonio Rosales. No encontré registros de que estas dos últimas fueran representadas en nuestra capital, incluso la primera parece bastante tardía dentro del género, según la periodización que realiza Ayestarán (1953), por lo cual quedan excluidas de este capítulo.

Respecto al compositor Luis Misón, Varela de Vega (1981) afirma que “representa uno de los más altos valores musicales del XVIII. Apenas se sabe de su vida. Nació probablemente en Barcelona”. Se trasladó a Madrid, fue flautista y oboísta, y “...su habilidad en esos instrumentos le abren las puertas de las mansiones aristocráticas y de la Capilla Real, en la que ingresa el 27 de junio de

⁶⁶Para conocer más compositores y una periodización descriptiva del género, que estuvo en vigencia en Montevideo desde 1751 a 1850, en distintas etapas e intensidad, ver Ayestarán (1953, 175) y para conocer todas las tonadillas representadas en la Casa de Comedias entre 1814 y 1818, ver 177-178.

⁶⁷A partir de 1854, este género será sustituido completamente por la zarzuela (Ayestarán, 1953, 182), género teatral iniciado en el siglo XVII por Calderón de la Barca.

1748 (...) También tuvo un puesto en el teatro del Buen Retiro (...) Interviene en las "academias musicales" o conciertos privados de la época; entre ellos, los que organiza el duque de Alba". Escribió 80 tonadillas y cuatro zarzuelas⁶⁸.

De la Fuente Ballesteros (1984) en el estudio ya citado resalta ocho rasgos lingüísticos estables en la representación de personajes de origen africano en estas tonadillas. Para el análisis de los rasgos lingüísticos presentes en la obra, entonces, sigo de cerca a este autor. En primer lugar, desde el punto de vista fonético-fonológico, observa casos de eliminación del diptongo, como en "queren" (por *quieren*) o "ben" (por *bien*). En segundo lugar, la "dental sonora oclusiva o fricativa se muestra inestable" (1984, 3), como en "manraro" (por *mandado*), o sea, que se sustituye /d/ por una líquida.

Asimismo, observa la pérdida de /-d/ como en "uté" (por *usted*), también con caída de /s/ al interior de la palabra, o en "mercé" (por *merced*).

La pérdida de /d/ se da tanto al final de la palabra, como en los casos anteriores, como al interior de la misma, como en "manan" (por *mandan*) o "tare" (por *tarde*).

Por otro lado, observa en las laterales, "un paso de la L a la R⁶⁹" como en "Catarina" (por *Catalina*). En otros casos, la vibrante /r/ se transforma en /l/, según el autor, "intentando imitar la lengua de Guinea"; así identifica ejemplos como "neglilla" (por *negrita*), "fulor" (por *furor*) y "melcé" (por *merced*). Identifica también una "caída de elementos de grupos consonánticos" iniciales (1984, 4) como en "bancos" (por *blancos*), o "guta" (por *gusta*).

Por último, el autor observa una constante en el ceceo ("ez", "zegura" y "puez") y en el pasaje de la "velar J" a "la Y", como en "Yelú" (por *Jesús*) y "Yuzepe" (por *Jusepe* - 1984, 4).

En todos los casos, para De la Fuente Ballesteros (1984) la forma en la que se representa el habla del negro en estas tonadillas tiene el objetivo de provocar hilaridad en el público, a la vez que busca transmitir una sensación de superioridad,

⁶⁸ Fallece el 13 de febrero de 1766.

⁶⁹ Mantenemos el uso de las mayúsculas del original.

al “mostrar la falta de pericia en la práctica idiomática de los negros, a fin de reforzar el carácter cómico” (1984, 4).

A su vez, Morillo (2020) afirma que los espectadores ibéricos, ya desde el siglo XVI “...vinculaban el hecho de hablar mal con el de pensar o razonar mal. Si el negro no se expresaba con corrección en las obras literarias no se interpretaba como consecuencia de ser un extranjero que adquiriría la lengua del amo, sino como incapacidad personal para llegar a la competencia completa del idioma”, quedando así el personaje de origen africano “cercano al niño o al idiota” (2020, 54).

Por otro lado, otros rasgos que señala el autor en las representaciones pertenecen al nivel morfosintáctico. Destaca el uso de un artículo “lo” con el valor de “la”, “las” y “los”, o directamente la ausencia de artículo o la falta de concordancia en número, como en “que zemo todo lo negro, lo mismo que un zelañin” (1948, 5) o en género. Otro rasgo destacado por el autor, es el no uso de la forma normativa irregular de algunos paradigmas verbales como en “sabo” (por sé) o “poneré” (por *pondré*).

Para finalizar el análisis de este apartado, hay otro tipo de observaciones acerca del personaje de origen africano o afrodescendiente que realiza este autor, que son interesantes de destacar, en el campo de las representaciones sociales (Farr, 2003). Por ejemplo, es una constante presentar a estos personajes siempre en subordinación al blanco, ya sea en su condición de esclavo o de criado, algunas veces en el “estereotipo del criado fiel”.

Otra representación social de estos personajes se da a la hora de destacar “su sentido del ritmo, su facilidad para el baile. Y esta es la imagen desarrollada en casi todas las piezas” (De la Fuente Ballesteros, 1984, 8). Un último rasgo general es la falta de asignación de un nombre a estos personajes, designándolos simplemente como “negro” o “negra”, o “si se les da nombre es para favorecer un error que pueda provocar la risa”⁷⁰ (1984, 9).

⁷⁰Pienso en el caso del personaje “Cabo Betún” de la obra “Apariencias y realidades” (1877) de Estanislao Pérez Nieto como a medio camino entre estas dos formas de nominación de personajes. Sería algo así como aludir de manera cómica, y cosificante, al color de la piel.

Recapitulando, en el presente apartado hemos observado personajes que claramente son identificados como de origen africano, sin nombre propio, denominándolos en alusión al color de su piel (negro-negra), dentro de un género escénico muy popular a fines del siglo XVIII y principios del XIX, como fue la tonadilla escénica. Los rasgos lingüísticos con los que fueron representados coinciden en parte con los presentados en el sainete del apartado anterior, tales como la sustitución fonológica de /r/ por /l/ o la caída de /-d/ final, así como impericias en el manejo de la conjugación verbal, entre otros rasgos. En ambas obras no se observó el uso de léxico específico que podría asociarse a estos personajes.

En el siguiente apartado observaremos una obra singular, en la que se encuentran dos personajes de origen africano que, si bien no evidencian rasgos lingüísticos como los que venimos desarrollando, sí poseen un arco dramático poco usual para este primer período.

4.3. Análisis de la tragedia “El duque de Viseo” (1829) de Manuel José Quintana, autor español

El hallazgo de esta obra me tomó por sorpresa, por su temática y por la caracterización de personajes que presenta. Si bien los personajes de origen africano no evidencian rasgos lingüísticos distintos al resto de los personajes del drama, sí son sumamente interesantes las acciones dramáticas que llevan adelante y la forma en la que este autor español los caracteriza. Sus nombres son “Aly” y “Asán” y llevan la acotación “esclavo negro”.

El argumento es sumamente truculento y muy del gusto de la época⁷¹. La acción dramática se ubica en Portugal, en la fortaleza del protagonista, Enrique. Así, debemos tener en cuenta que el contexto de la trata de africanos es el europeo, y no el hispanoamericano. En efecto, en la segunda mitad del siglo XV, España inició la compra de africanos a Portugal (Lipski, 1998b, 301), y el mismo autor afirma que se convirtieron en personajes del teatro, típicamente bufones, primero en la literatura portuguesa y luego en la española (ídem).

En consonancia con este trasfondo histórico y geográfico, el desarrollo argumental de la obra se centra en la figura del rey Enrique quien destronó al antiguo duque de Viseo, su hermano, llamado Eduardo. La ambición del trono, y el amor por su cuñada Teodora lo lleva a asesinar a ambos personajes, ya que ella intercede en favor de su esposo en el momento de la agresión, lo que causa su propia muerte de manera accidental. Como si esto no fuera un drama en sí mismo, Enrique, luego, se enamora de Matilde, quien en el acto segundo se revela como su sobrina, es decir, la hija de Eduardo y Teodora, que todos creían muerta⁷².

⁷¹A este respecto encuentro bastantes similitudes temáticas con al menos cuatro dramas del inglés William Shakespeare, a saber, Hamlet, Macbeth, Otelio y Noche de Reyes, pero cada lector podrá juzgarlo. Existen, asimismo, similitudes temáticas y discursivas con La tempestad, del mismo autor, especialmente en los parlamentos de Matilde hacia los esclavos negros. Agradezco al Prof. Gustavo Remedi por este último dato.

⁷²Gran tópico literario si los hay de todos los tiempos, la identidad secreta de origen real que se desvela luego con notables consecuencias. Fue justamente el esclavo Asán, quien tenía la orden de

Matilde, por su parte, ama a otro hombre: el Duque de Oren. Este también tiene una personalidad secreta, pues participa en la guerra (no se aclara cuál) como simple soldado, y como tal lo conoce Matilde, pero en realidad pertenece también a la nobleza.

En este contexto aparecen los personajes de origen africano Asán y Aly. No son simples criados ornamentales en la trama, ni se apegan al modelo de “fieles criados” u objetos “de hilaridad”, como los que analizan Klein (1984) y Sansone de Martínez (1995), e incluso Ayestarán (1953) y De la Fuente Ballesteros (1984) para el caso de la tonadilla. Me propongo desarrollar en este apartado la caracterización que Manuel José Quintana, dramaturgo español, hace de ellos, sosteniendo que son personajes que poseen un conflicto dramático propio y que, incluso, este conflicto está teñido de la cuestión racial y de una reflexión de carácter moral sobre la libertad y la esclavitud.

En el acto primero, estos personajes esclavizados, tienen la misión de secuestrar, por orden de su cruel amo, a Matilde. Ella les llama “monstruos”, “verdugos, bárbaros e impíos...su vista me atormenta” (1829, 2, Acto I, escena II). Esta dura caracterización indirecta de los personajes de origen africano, se repetirá⁷³ también en boca de otros personajes⁷⁴, dándole al espectador una clave interpretativa que constituye una representación moral sobre estos personajes. El clímax de este acto se da cuando Enrique quiere obligar a Matilde a casarse con él; en ese momento, en un recurso *Deus ex machina*, que se repetirá a lo largo de la obra, aparece milagrosamente el Duque de Oren. Sin embargo, se muestra impotente para rescatar a su amada y revela en ese mismo momento su identidad nobiliaria⁷⁵. Enrique manda arrestar a ambos enamorados, tarea nuevamente encomendada a los esclavos negros.

acabar con la vida de Matilde, el que se apiada de ella y la envía a ser criada en otro hogar, como el cazador en Blancanieves o el criado en Edipo Rey. El verdadero nombre de Matilde es Violante y ese es el nombre que asumirá hacia el final del drama.

⁷³Matilde: “Aquí los negros bárbaros se acercan” (8, Acto II, escena III).

⁷⁴Mantiene la misma caracterización brutal de los personajes Atayde, por ejemplo, a quien presentaré más adelante y será sumamente importante en los eventos dramáticos.

⁷⁵Este dato luego no es relevante para la trama de la obra.

En este momento se da en boca del personaje Atayde, un noble de la corte, un relato muy interesante de la historia previa de los personajes que nos ocupan: “él [por Enrique] de África trajo esos dos negros cuya intrépida y bárbara obediencia, a todos sus delirios execrables, pudo allanar la mísera senda” (1829, 8, Acto I, escena II). De esta manera, los personajes de origen africano quedan enmarcados explícitamente en las rutas de trata y tráfico humano, la caracterización de los mismos es negativa, pues se menciona una “obediencia bárbara”, que está al servicio del villano de la obra. Sin embargo, esto cambiará a lo largo del drama y esos cuestionamientos en boca de los esclavos le otorga a la obra, a mi modo de ver, cierto conflicto interno que eleva a estos personajes a la categoría de héroes trágicos en sí mismos.

Para ejemplificar esto último, cito la primera negativa, o al menos duda, que tiene el esclavo Aly en su “bárbara obediencia”, cuando Enrique le ordena envenenar a Atayde, pues ya sospecha que aún es fiel a su hermano⁷⁶. Al respecto, el esclavo exclama: “Aly: él [Atayde] siempre fue del Duque compañero” (ídem), a lo que el esclavo Asán responde: “¿Y eso qué importa? Busca en las tinieblas la claridad, abrigo en las heladas, la seguridad en las tormentas, antes que gratitud en un europeo” (ídem). Con este diálogo que se mantiene en solitario entre los esclavos, se determina una dicotomía muy importante, que también es de corte étnico-identitario, entre el europeo y el africano, que acompaña, sin dudas, la anterior dicotomía de “bárbaro” y “civilizado”, muy del gusto de la sociedad del siglo XIX.

Desde el punto de vista lingüístico observamos en este esclavo un dominio excelente del idioma, pues es capaz de generar una serie de comparaciones de gran fuerza simbólica para describir a su amo, y, a través del mismo, ser una metonimia del europeo. Al respecto de la representación iberoamericana de personajes africanos podemos citar nuevamente a Lipski, quien identifica que “la figura del esclavo negro surge en la literatura portuguesa hacia mediados del siglo XV” y luego pasa a la española, como ya señalamos. Además, señala que el contacto entre

⁷⁶Eduardo, hermano de Enrique, en realidad no está muerto, sino oculto hace doce años en los subterráneos del castillo, esperando, como el Conde de Montecristo, por su venganza.

el portugués y las lenguas africanas produjeron, entre otras cosas, la creación del “personaje literario del bozal (...) cuyo lenguaje oscilaba entre un pidgin afrolusitano (...) y un español erudito producto de los dramaturgos, que en nada se diferenciaba del lenguaje de los personajes blancos” (Lipski, 1998a, 301), como este último caso que aquí vemos.

En la misma escena citada, ambos esclavos continúan sus reflexiones, y frente a la pregunta de Aly sobre qué le atrae de Enrique, Asán responde “sus vicios”, y aclara “¿Cuál es el blanco que buscó a un negro jamás de la amistad la unión estrecha? (...) Patria, esposa, familia, amores, todo, todo lo tuve... ¡oh Dios! Una hora adversa, de todo me privó...”. De esta manera, el personaje de Asán coloca su situación personal, la lealtad o no a su amo Enrique, en una dimensión de “lucha racial”, y no es menor que el dramaturgo ponga en boca, de la propia víctima, el relato de los horrores de la trata, como lo fueron, la separación personal de los afectos y la degradación de la dignidad humana⁷⁷. La añoranza de un pasado mejor, un discurso muy humano, pero también muy cargado de odio visceral en este personaje, que es, al fin y al cabo, lo que lo une a su amo, según sus propias palabras.

Frente a lo dicho, la respuesta de Aly llama a la reflexión y unión interracial si se quiere: “Pero entretanto, víctimas nosotros somos también. Yo, Asán, de esta caverna pienso escapar; mi corazón no puede sufrir más el horror que le presentan tantos delitos...” (ídem). Considero aquí otro núcleo dramático, otro drama en sí mismo, el ser humano en conflicto por la búsqueda de su libertad. En este sentido,

⁷⁷También el personaje afrodescendiente de “El periquillo Sarmiento” (Fernández de Lizardi, 1842) relata los horrores de la trata en términos similares: “En la navegación ¿cuál era el trato que nos daban? El más soez e inhumano (...) lloraba en el navío el hijo de una negra infeliz y con su inocente llanto quitaba el sueño al capitán, éste mandó que arrojaran al mar a aquella criatura desgraciada (...) Y si los negros no lograban fletes suficientes, ¿qué sufrirán? Azotes. Y las negras, ¿qué hacían cuando no podían vender sus golosinas? Prostituirse (...) ¿Y si aquellas negras resultaban con el fruto de su lubricidad o necesidad en las casas de sus amos, ¿qué se hacía? Nada, recibir con gusto el resultado del crimen, como que de él se aprovechaban los amos en otro esclavito más (...) yo en el día no advierto diferencia en la materia entre aquel siglo y el presente” (1842, tomo IV, capítulo I, 183). Agradezco al Prof. Gustavo Remedi por este dato. Al lector interesado ver: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-periquillo-sarmiento-tomo-iv/html/788c8daa-a590-4f6a-88ea-2855a1a94687_3.html#I_3

se desplaza la visión del criado o esclavo negro que ejecuta acciones ordenadas, como un autómatas, para darle lugar a un personaje con un conflicto interno, en relación con una historia personal de sometimiento, que es también la historia de un grupo étnico.

Ambos personajes esclavos, asimismo, oficiarán de consejeros del protagonista, por ejemplo, cuando Enrique ve el fantasma de Teodora⁷⁸, y Aly le advierte que este evento significa “un aviso que los cielos os dan, y que os convida a que pongáis un término al delito...” (1829, 10, Acto II, escena IV), buscando la reflexión del amo, quien perdona efectivamente la vida de Atayde, guiado por las palabras de su esclavo⁷⁹.

Sin embargo, no todos los consejos de los esclavos son en pos de la misericordia; ya venimos observando por los parlamentos citados anteriormente, que las posturas de Asán y Aly son antagónicas. En la escena V del acto II, Asán, como una Lady Macbeth, insta a Enrique a todo lo contrario que su compañero esclavo. Es decir, a no sufrir flaquezas en sus objetivos para con Matilde. Así se expresa:

Asán: ¿no nació en vuestros dominios Matilde? (...) de vida y muerte de ella, decid, ¿no es vuestro el gran derecho? (...) Pues antes que dé el sol su nuevo giro, que arrastrada al altar...

Enrique: ¿y si resiste?

Asán: Si resiste, que muera (1829, 10).

El último acto es significativo en términos del conflicto interno de los personajes de origen africano. Este se manifiesta especialmente en el momento culminante del

⁷⁸La aparición del fantasma de las víctimas frente a los victimarios, como recuerdo de sus crímenes, es otro tópico literario, como cuando Macbeth ve a su víctima Banquo en el drama shakespeariano, o Hamlet a su padre asesinado, en este caso, solicitando venganza por parte del hijo.

⁷⁹Sin embargo, Atayde, entretanto, ya había denunciado los actos de Enrique al duque de Oren, liberado de la prisión por el mismo personaje. Ambos están por asaltar el castillo, lo que constituye nuevas similitudes argumentales con el personaje de Macbeth, quien espera en sucesivas reflexiones internas, el ataque de los hijos, del asesinado rey Duncan, y del noble MacDuff.

tercer acto, cuando la tensión dramática alcanza su punto álgido: Eduardo y su hija se encuentran bajo amenaza de muerte, mientras el castillo es sitiado simultáneamente por el duque de Oren, Atayde y el propio pueblo. Frente a estos eventos Eduardo también pretende tener a su favor a los esclavos, sumando sus fuerzas contra su hermano. Entonces, le promete a Asán, a través de Atayde, su libertad si lo apoya en esta situación:

Atayde: Yo en nombre de Eduardo prometo a Asán su libertad, su patria... (1829, 18, Acto III, escena X).

El esclavo asiente y elige defender a Eduardo, aunque no sin recelo:

Asán: (a Enrique) tú eres un blanco, ¿puede un negro fiar en tu palabra?

Enrique: ¿por qué lo dudas, bárbaro? (ídem).

El propio vocativo, desde mi punto de vista, habilita la duda del esclavo. Se sigue planteando aquí un choque “racial”, en donde hay mutuos prejuicios. De todas maneras, el diálogo está construido desde una concepción blanca eurocéntrica, pues cree posible olvidar los sufrimientos pasados y perdonar los agravios, “recrear el alma”, en un supuesto reencuentro con la patria y los afectos por parte del africano.

Para finalizar el estudio de la presente obra, concluimos que encontramos personajes de origen africano sin rasgos lingüísticos particulares, pero con un desarrollo dramático interesante, pues, a diferencia de lo que afirmaba Sansone de Martínez (1995) y el propio Lipski (1998a y 1998b) para personajes de origen africano en el mismo período, los aquí presentes no son personajes secundarios, ni destinados a causar risa, ni siquiera se presentan como fieles servidores de su amo blanco, sino que son personajes con un marcado conflicto dramático interior, en el sentido de los héroes trágicos modernos. Dicho conflicto es de índole moral, enmarcado en la situación histórica de la trata esclavista en Europa y las representaciones racializadas asociadas al momento histórico de su representación.

Capítulo 5. Las representaciones dramáticas en Montevideo en la segunda mitad del siglo XIX (1870-1900)

5.1. La consolidación del Estado uruguayo

Para abordar el teatro de la segunda mitad del siglo XIX no contamos con un estudio específico como sí teníamos para la primera mitad del siglo (cfr. Sansone de Martínez, 1995). Por eso, hicimos un planteo propio que consta del desarrollo de algunos breves aspectos históricos del período, así como las características del ambiente intelectual de la época, para poder centrarnos luego, en las representaciones teatrales en general. Asimismo, se describe la situación de la población afrodescendiente durante el período estudiado.

Esta segunda mitad del siglo se caracteriza por los esfuerzos conscientes de una minoría letrada por construir la nación uruguay⁸⁰, por rastrear la identidad del país y por estructurar algunas de sus mitologías fundacionales (Caetano y Rilla 2008, 39), en el entendido de que la creación del Estado oriental se da a fines de la década del 20 del siglo XIX, con anterioridad a la autopercepción de ser ciudadanos uruguayos (Nahum, 2004; Barrán, 2004; Caetano y Rilla, 2008). A este respecto, en este apartado, identificaremos a algunos escritores considerados fundacionales de dichas mitologías de la Nación, así como a los diferentes medios, entre ellos el teatro, utilizados para la difusión e internalización de estas ideas. Desarrollaremos, asimismo, las características de la población del naciente Estado oriental, centrándonos en su diversidad cultural y lingüística, y cómo estas fueron incorporadas o no, a las negociaciones identitarias de la nueva nación y a las

⁸⁰Caetano y Rilla sostienen que, luego de los éxitos militares contra el Imperio del Brasil, que finalizaron con la creación del “Estado Oriental del Uruguay” en 1828, con la mediación británica, la viabilidad “... del Uruguay como Estado y como Nación se transformó en adelante en una cuestión crucial para el rastreo de la identidad del país y para la estructuración de algunas de sus mitologías” (2008, 39).

representaciones teatrales en particular.

En este contexto, fueron muy relevantes los discursos públicos de los intelectuales de la generación del 80 del siglo XIX, quienes se centraron en discutir, por ejemplo, la implementación de una educación pública de alcance nacional - con la figura de José Pedro Varela a la cabeza-, el desarrollo y la popularización de la prensa escrita, del arte en general, y del teatro en particular. Esta circulación de discursos públicos fue uno de los mecanismos eficaces en la mencionada construcción de una identidad nacional⁸¹. Oroño (2016a), por su parte, citando a Altamirano (2008), afirma que fue de suma importancia “...el rol de los intelectuales en la construcción de los estados nacionales, señalando que la unificación del Estado (la consolidación del territorio, la redacción de leyes, el impulso a la educación pública)...”, requirió de personas “... competentes que pudieran producir y ofrecer conocimientos, sean legales, geográficos, técnicos o estadísticos”; y de “publicistas que pudieran suministrar discursos de legitimación destinados a engendrar la alianza incondicional de los ciudadanos con ‘su’ Estado –narrativas de la patria, de la identidad nacional⁸²” (2008, 10, citado por Oroño, 2016a, 4). Sostenemos, además, que las representaciones teatrales del momento también colaboraron en el proyecto antedicho - a modo de “publicistas” - con la representación de personajes criollos en escena, por ejemplo, así como con las temáticas abordadas, muchas de las cuales, según veremos, están relacionadas con las normas de ciudadanía y convivencia. Esto se da en un contexto en el que el teatro tiene valor como encuentro social

⁸¹En efecto, la llamada “cultura letrada” será de radical importancia en la construcción de la identidad nacional. Uno de los autores que más resalta este hecho fue Rama (1998), quien identifica ya a partir del siglo XVI la utilidad de “un grupo social especializado” para la jerarquización y concentración del poder monárquico o estatal (1998, 31). Asimismo, identifica este proceso como netamente urbano, demarcatorio de las “fronteras civilizadoras” (idem), por la cual algunos serán ciudadanos y otros quedarán en el ámbito de lo salvaje: indígenas, gauchos, afrodescendientes. Esta oposición fue muy extendida durante el siglo XIX, y puede resumirse entre los polos de lo “bárbaro” y lo “civilizado” (Barrán, 2004).

⁸²Oroño (2015) define los discursos públicos que circulaban en el último trienio del siglo XIX como “... un tipo de discurso público y hegemónico, generado por actores sociales que poseen capital simbólico (Bourdieu, 2001)”. Por otro lado, citando a Angenot (2010), afirma que “Los discursos de los intelectuales tienen la capacidad de influir en la opinión pública (...) Son discursos sociales que tienen el monopolio de la representación de la realidad” y por ello “produce[n] y fija[n] legitimaciones” (2010, 65 y 66 citado por Oroño, 2015, 6).

masivo, incluso de reconciliación (Mirza, 2006), y que fue intensamente promovido durante la primera mitad del siglo XIX, como ya fue estudiado.

Otro aspecto importante en la construcción de la identidad uruguaya lo constituye la intencionalidad de establecer una lengua nacional por parte del Estado⁸³, que superara y diera unidad a las variedades lingüísticas existentes en nuestro territorio, por sobre la presencia del portugués muy extendida en el norte, y diversas lenguas migratorias en el sur, sobre todo de origen europeo. Profundizaremos sobre este punto en siguientes apartados, pues quedan patentemente representadas algunas de estas variedades en las obras dramáticas estudiadas, especialmente en las del dramaturgo Orosmán Moratorio.

En paralelo, a nivel político, el último cuarto del siglo XIX se caracteriza por el Militarismo, que desarrolló una modernización del país. Respecto al proceso de modernización, Nahum (2004) explica que “...significó el esfuerzo del país por ponerse a tono con las demandas exteriores, no sólo en el plano económico sino también en el político y cultural. (...) Desde el ángulo político, el Militarismo significó la sustitución de los partidos tradicionales en la conducción del Estado” (2004, 176) por un poder único y centralizado, que vino a ocupar efectivamente una “acefalía del mando” de la joven República, mediante una “autoridad discrecional basada en el ejército” y en la imposición mediante “la violencia, con ejecuciones sin juicio y castigos sin intervención judicial” (2004, 176-177). Durante el gobierno de Lorenzo Latorre (1876-1880), se implementaron diversas medidas orientadas a estructurar y modernizar el Estado uruguayo, así como a vincularlo con Europa (Nahum, 2004; Caetano y Rilla, 2008). Entre ellas destacan la “revolución del lanar” y la “revolución del alambrado” en el ámbito rural, la expansión ferroviaria, el desarrollo del telégrafo, y la profesionalización de las fuerzas policiales y militares, lo que permitió centralizar y consolidar el control y el poder estatal (Nahum, 2004).

⁸³Remito al lector interesado en conocer en detalle el rol de la escuela varelana en el establecimiento del español como lengua nacional a Oroño (2016a y 2016b).

5.2. Los discursos públicos de la identidad nacional

Zum Felde (1967) identifica el papel crucial de los escritores y pensadores nacionales de la década del 70 y 80 del siglo XIX como fundadores de nuestra identidad, llamándolos generación del Ateneo, por la institución cultural del mismo nombre que los congregó, o segunda generación Romántica, por el movimiento literario con el que se identificaron. El escritor Pablo de María, por ejemplo, en el ejercicio de la presidencia de la mencionada institución, afirma en su discurso inaugural de las veladas literarias, que “...la literatura debe ser un medio y no un fin; debe ser un instrumento que sirva para llevar al seno de las almas los ejemplos que educan y las ideas que ennoblecen” (citado por Zum Felde, 1967, 164). Observamos aquí una función educativa por parte de la literatura, que incluye por supuesto, al género dramático, como representación de modelos a seguir por parte de la ciudadanía. Para Zum Felde (1967), el Ateneo y el “Cuartel”, en alusión al ya mencionado Militarismo (1876-1886), representaban “las dos fuerzas políticas y sociales en pugna” (1967, 166) en la época. En efecto, Nahum afirma que con el Militarismo “La actividad política entró en una etapa de eclipse” y ante la imposibilidad de ejercerla, “las élites doctorales fundaron sociedades literarias y clubes sociales” y se refugiaron “en especulaciones literarias y filosóficas” (2004, 179).

Asimismo, Zum Felde (1967) resume el momento histórico del joven país en los siguientes términos: “El militarismo era la única fuerza orgánica y efectiva dentro de aquella pseudo-democracia inorgánica e indigente, que no tenía para oponer al caudillismo gauchesco del interior, reacio a las disciplinas civiles, más que una débil minoría de ciudadanos doctos, dividida aún por sus tradiciones partidarias” (1967, 165). Con respecto al caudillismo gauchesco mencionado por el autor, es

interesante observar el resurgimiento⁸⁴ de obras dramáticas caracterizadas por el habla rural o lengua gauchesca de sus personajes en este segundo período, por ejemplo, “Juan Moreira” (1886) de Gutiérrez y Podestá, “Juan Soldao” (1893) y la “Flor del pago” (1894) de Orosmán Moratorio (en estas tres obras además se encuentran presentes personajes de origen africano), y “El baile de Ña Toribia” (1896) del mismo autor, pero sin presencia de personajes afrodescendientes.

Respecto a la población afrodescendiente en particular, es importante destacar el crecimiento de su participación en el carnaval⁸⁵, durante la década 1870 y a lo largo del siglo XX, situación que se mantiene hasta la actualidad. Ya mencionamos en esta tesis la importancia del carnaval en el desarrollo cultural de Montevideo, y la presencia de esta población en el mismo desde 1760, con un hito de participación en 1816, en el marco del proyecto artiguista. En esta segunda etapa, sin embargo, se verán más tensiones en las narrativas desarrolladas en las letras de las canciones, y en “... la transición que va desde el carnaval bárbaro y arcaico de la primera mitad del siglo XIX al carnaval disciplinado y regulado por ordenanzas estatales de la segunda” (Alfaro, 2008, citado por Andrews, 2010, 79). En este sentido, es interesante destacar el papel preponderante que las comparsas y candombes le dieron en sus letras a la “memoria de África”⁸⁶ (Andrews, 2010, 79) en este segundo período. Observamos en dichas letras ejemplos de autonarrativas de la identidad, en el contexto de las negociaciones identitarias ya mencionadas. Destacamos, además,

⁸⁴ Afirmamos que es un resurgimiento pues ya mencionamos el ciclo de obras dramáticas de estilo gauchesco representadas entre 1810-1818, a saber: “El valiente fanfarrón y el criollo socarrón”, “Las bodas de Chivico y Pancha”, “El amor de la estanciera”, “El detall de la acción de Maipú”, todas obras de autoría anónima. Es importante aclarar que el nombre de este último drama es “detall”, con la ausencia de la “e” final según su grafía original ya que “La voz *detall* debe entenderse en su acepción de ‘pormenor, relación circunstanciada de alguna cosa’. Es galicismo que pudo haber ingresado en España en la segunda mitad del siglo XVIII, puesto que aparece por primera vez, con la inusual ortografía que tiene en nuestro sainete, en la edición de 1791 del Diccionario de la Academia Española...” (Moure, 2012, 16).

⁸⁵ Andrews (2010) menciona que “Entre 1867 y 1872, el número de estos grupos (comparsas) que desfilaban por las calles cantando canciones graciosas y gastando bromas a los espectadores, pasó de 12 a 54” (2010, 80).

⁸⁶ Remito al lector interesado en ahondar en el contenido y estudio de las letras de algunas canciones de comparsas y tangos a Andrews (2010) capítulo 2. También a Coll (2010), quien estudia lingüísticamente las canciones de *Raza Africana*, *Negros Gramillas*, *Pobres Negros Africanos*, y *Negros Lubolos*, entre otros conjuntos.

la cercanía de las comparsas con el género dramático que estudiamos, en cuanto las mismas escenifican sus canciones, es decir, existe una puesta en escena y una construcción dramatizada de personajes, algunos de los cuales continúan vigentes hasta el día de hoy, como la mama vieja y el gramillero, por ejemplo. Desde el punto de vista lingüístico, es interesante la imitación que realizan en las canciones de “los clichés de los poetas y periodistas blancos, que solían representar a los esclavos y a los libertos africanos hablando en un español incorrecto, lleno de inflexiones y de acentos particulares, Los Pobres Negros compusieron canciones en ese supuesto dialecto negro en las que los hombres habitualmente declaraban su amor por su amita blanca” (Andrews, 2010, 81). También encontramos este tipo de narrativas en algunas de las obras dramáticas que analizamos para este período⁸⁷, como veremos.

Asimismo, en relación con los discursos en disputa sobre la identidad nacional en construcción, resulta significativo destacar la aparición, en esta época, de una prensa producida por y para la población afrodescendiente. Estos periódicos se convirtieron en la voz de reclamos propios, evidenciando situaciones de marginación y segregación que “revelaban los límites de la democracia uruguaya” (Andrews, 2010, 23). Al respecto, Andrews resalta que “Entre 1870 y 1950, los afro-uruguayos tuvieron al menos 25 publicaciones (...) destinadas al público negro” (2010, 22), destacándose los periódicos *La Conservación* (1872) y *El Progresista* (1873) para el período estudiado⁸⁸ (Fernández, 2021), que ya hemos mencionado anteriormente.

Andrews enmarca la difusión de este tipo de prensa con discursos que “... contradecían dos de las afirmaciones centrales de la mitología nacional uruguaya:

⁸⁷Especialmente se observó ese “dialecto negro” (Andrews, 2010) y el amor incondicional a la “amita” en la obra de Orosmán Moratorio, “La flor del pago” (1894), analizada en esta tesis.

⁸⁸Remito al lector interesado en ahondar en el tema de la prensa afrouruguaya durante el siglo XIX al trabajo de Fernández Guerra (2021). En el mismo la autora afirma que periódicos como *La Conservación* (1872) y *El Progresista* (1873) abogaban por una nueva narrativa de la comunidad afrodescendiente en el país, en la cual “se reivindica el rol como ciudadanos de los miembros de esta comunidad minoritaria y oprimida” (2021, 11) y se establece “... la deconstrucción de la sumisión establecida por la esclavitud como punto inicial” (2021, 12).

que el país no tenía una población negra significativa, y que los pocos afrouruguayos que existían estaban completamente integrados a la vida nacional y, por lo tanto, no se sentían diferentes de sus compatriotas blancos” (2010, 23). Sumamente ilustrativo de las afirmaciones antedichas fue la conmemoración pública que tuvo lugar en Montevideo en 1892, con motivo de los 400 años del “Descubrimiento de América”. Recoge Andrews que “se destacó (de) la velada- un programa de números musicales, lecturas de poesías y discursos -auspiciada por la "sociedad de color". Su principal organizador fue el sargento Camilo Machado, ordenanza del presidente Julio Herrera y Obes⁸⁹” (2010, 42). Andrews recoge las menciones que realizan sobre el evento los diarios El Día y La Tribuna Popular, en las que además de algunos comentarios racistas y estereotipados sobre la población de afrouruguayos⁹⁰, se destaca la reinterpretación histórica del tráfico esclavista rioplatense, que propone el segundo periódico mencionado, y su vinculación con el ejercicio de la ciudadanía dentro de la sociedad uruguaya. Allí se afirma que “los descendientes de aquellos africanos infelices, cazados como fieras por los que se dedicaban al tráfico infame de la esclavitud, [han] progresado al extremo de poder

⁸⁹En este hecho podemos observar el rol que los soldados afrodescendientes tuvieron en la inclusión simbólica de toda su comunidad en la nueva categoría de ciudadano oriental. Este rol también estuvo presente en el arte dramático y será desarrollado en capítulos posteriores, a través del estudio de dos obras, cuyos personajes de origen africano son soldados de los Batallones de Negros y Morenos, quienes lucharon en diversos contextos bélicos de Uruguay (Borucki, 2017; Candiotti, 2021). La llamada “prensa negra” también pone énfasis en estas figuras. Apunta, por ejemplo, Andrews que “...los periodistas y activistas afro-uruguayos de la segunda mitad del siglo XIX también usaron la historia militar como argumento para reclamar la igualdad legal y cívica de los negros. (...) Los periódicos negros conmemoraban regularmente las fechas de las batallas en las que se habían destacado las tropas de afro-uruguayos y reclamaban que los políticos e historiadores hicieran lo mismo” (2010, 57). Desde otro ángulo, también Andrews relaciona este tema con la expresión artística de la comparsa Negros Africanos, que en el carnaval de 1883 canta y reflexiona “...sobre el destino sufrido por tantos reclutas africanos en las décadas anteriores”:

A todo africano que ven en la calle
Muy pronto le dicen: andate al cuartel... (2010, 58).

⁹⁰Algunos ejemplos de representaciones estereotipadas y de carácter paternalista y racista sobre la población afrodescendiente en el evento mencionado son: “un numeroso coro de simpáticas morenitas y apuestos morenitos” (El Día), “justifican el dicho vulgar de que no hay pardo que no sea músico” (La Tribuna Popular), “Numerosa concurrencia asistió, creyendo a la verdad asistir a una merienda de morenos” (La Semana), “demuestra evidentemente el grado de cultura y adelanto a que ha llegado entre nosotros la clase de color” (La Tribuna Popular), citados por Andrews (2010, 42).

presentarse instruidos⁹¹ y libres a celebrar con bellos discursos y poesías inspiradas al glorioso descubrimiento de América” (2010, 42). Así parece haber sido borrado en el discurso público el brutal dolor de la esclavitud, al presentar a los afrodescendientes como ciudadanos orientales, como uno más en los “festejos” del “glorioso descubrimiento de América”.

No debe olvidarse, para finalizar, que “Hacia 1892, sólo unos pocos de ellos (los esclavos de origen africano) seguían vivos, pero su recuerdo estaba todavía presente, rodeado de preguntas acerca de cuál sería el lugar de la africanidad y de la negritud⁹² en esa república moderna, blanca y de estilo europeo que se estaba construyendo⁹³” (Andrews, 2010, 43). Veremos más adelante, que algunas de las obras dramáticas estudiadas también presentan una pretendida integración armoniosa de esta población a la sociedad uruguaya.

Para cerrar esta introducción, afirmamos que, durante el último tercio del siglo XIX, entonces, se construyen numerosas representaciones de la nación uruguaya, desde el discurso estatal, desde el intelectual y desde el artístico. La lengua de los ciudadanos constituye un eje central en la construcción de esa identidad nacional. Oroño (2015) afirma que “El nacionalismo lingüístico se vincula estrechamente con el purismo lingüístico, porque los defensores de las lenguas nacionales aspiran a su preservación, manteniéndolas libres de cambios y de elementos considerados exógenos...” (2015, 4), es decir, que es un momento histórico de negociaciones con

⁹¹Al respecto apunta Andrews que en efecto “La prensa negra instaba a sus lectores a aprovechar las oportunidades provistas por las escuelas públicas” en plena reforma varelana (2010, 66).

⁹²Ya hemos mencionado el rol que jugaron en la primera mitad del siglo XIX las cofradías y salas de nación en sostener y contener a la población de origen africano, y en esta segunda mitad de siglo en particular, en defender sus intereses de grupo. Al respecto, Andrews señala que “Para hombres y mujeres aparentemente indefensos frente al poder de sus señores, las salas de nación no solo constituían una red de contención social, sino también una instancia de representación política. De hecho, actuaron también como grupos de presión a través de los cuales la población africana buscó influenciar primero a las autoridades coloniales y luego a las nacionales, tratando de ganar padrinos, benefactores y protectores para su causa” (2010, 45). Remitimos al lector interesado en ahondar en este aspecto al autor citado y, también, a Borucki, 2017. Además, puede leerse en Gortázar (2015) el rol de estas organizaciones, especialmente a través de la singular figura de Jacinto Ventura de Molina.

⁹³Había, de hecho, discursos literarios muy potentes y de circulación extendida en esta época que reafirmaban dichas ideas de la identidad nacional, como el de Zorrilla de San Martín (cfr.: La Leyenda Patria (1879) y Tabaré (1888)), estudiados por Oroño (2015).

otras lenguas habladas en el país, especialmente las lenguas migratorias europeas y el portugués, como ya hemos mencionado.

En el próximo apartado nos centraremos en la evolución del teatro nacional, atendiendo tanto a la fundación de nuevas salas teatrales como a las compañías dramáticas creadas para las nuevas representaciones. Asimismo, observaremos cómo se vincularon los afrodescendientes con el crecimiento de este tipo de teatro más criollo y nacional.

5.3. Las representaciones teatrales montevidéanas durante la segunda mitad del siglo XIX

Esta etapa se caracteriza por una profundización y crecimiento de la actividad teatral nacional, que se expresa en la fundación de nuevos teatros en la capital - que fueron dotando a Montevideo de variadísimos espectáculos - a la vez que las salas teatrales se fueron especializando en algunos géneros artísticos en particular, como ya señalamos. Asimismo, ya mencionamos que a lo largo del siglo XIX se fundaron un total de catorce teatros, de los cuales diez de ellos fueron creados en este último trienio del siglo, lo que da cuenta del notable incremento de la actividad teatral durante este segundo período histórico. según datos de Montero (1988) dichos teatros son: Alcázar Lírico (1869), Cibils (1871), San Felipe⁹⁴ (1880), Odeón

⁹⁴Montero (1988) aclara que “con el nombre de “San Felipe” se designaron dos teatros distintos (...) emplazados en el mismo solar: el primitivo (...) no fue otra cosa que la vieja Casa de Comedias mejorada en muy distintos aspectos interior y exteriormente”, fundado por iniciativa del productor de vinos portugués, Juan Da Silva Figueira Henríquez, en 1855. Mientras que “...el segundo y definitivo “San Felipe”, de nueva construcción...”, se desarrolló a partir de 1879 (1988, 33).

(1885), Politeama⁹⁵ (1887), Teatro de Verano⁹⁶ (1889), Sala Verdi⁹⁷ (1894), Casino Oriental (1895), Royal (1895) y Stella D'Italia⁹⁸ (1895).

En la caracterización que realiza el citado autor sobre estos teatros puede observarse la variedad de espectáculos que se representaban en la Montevideo de fin de siglo, y cómo el espacio teatral comenzó a especializarse, como ya dijimos, en algún tipo de representación en particular. A modo de ejemplo, el teatro Cibils, que “fue el cuarto teatro fundado en Montevideo” y “el segundo en importancia después del Solís⁹⁹”, fue concebido especialmente para la lírica, la ópera italiana y la zarzuela (1988, 41).

El Alcázar Lírico, por su parte, se especializaba en espectáculos de varietés y vaudeville, a imitación del teatro homónimo de Buenos Aires. Estas representaciones eran fuertemente resistidas por los vecinos de la Ciudad Vieja, quienes lo llamaban “antro pecaminoso”, y lo acusaban de exponer un “género frívolo” (1988, 35). Sin embargo, según el historiador Fernández Saldaña, citado por Montero, esta sala, un verdadero lujo para la época, atraía a una numerosa

⁹⁵Hubo en Montevideo dos teatros con el nombre de Politeama, el primero es el que nos ocupa, fundado en 1887 por los empresarios, José y Luis Crodara, padre e hijo respectivamente, y ubicado en Colonia y Queguay (hoy Paraguay). Según Montero, “El Politeama I, de construcción modesta al parecer funcionó para todo género de espectáculos durante ocho años consecutivos hasta el 8 de octubre de 1895, cuando un incendio de grandes proporciones concluyó su vida plena de éxitos...” (1988, 59). El segundo Politeama funcionó desde 1901 a 1919, cuando nuevamente sufrió un incendio. Este teatro es recordado porque en él se estrenó la obra Marta Gruni, “única pieza de [Florencio] Sánchez que se estrenó en Montevideo” (Montero, 1988, 63).

⁹⁶No debe confundirse este teatro con el actual Teatro del Verano, ya que el que presentamos aquí se encontraba en la esquina de Andes y Mercedes. Montero señala, citando el semanario “Revista Moderna” publicado en el año 1900, que “la sala era muy ventilada, al punto de tener que pasarla a receso a la llegada de los primeros fríos, lo que nos aclararía la razón de su nombre” (1988, 66). No es conocida la fecha de su cierre, pero en 1903 se comenzó a edificar el teatro Urquiza en la misma dirección mencionada (1988, 65).

⁹⁷La Sala Verdi fue fundada por los músicos uruguayos Luis, Francisco y Juan José Sambucetti (Montero, 1988, 69). Es el primer caso de una sala teatral impulsada por artistas locales, ya que hemos observado hasta ahora que el interés en la fundación de teatros en la capital estuvo primero en manos extranjeras, portuguesas o españolas, sobre todo.

⁹⁸El teatro Stella D'Italia funciona hasta el día de hoy; “...fue construido por la Sociedad de Mutuos Socorros Stella D'Italia” y estaba dedicado a “su Rey por la colectividad italiana radicada en Montevideo” (Montero, 1988, 75).

⁹⁹El teatro Cibils fue fundado por el banquero y saladerista catalán Jaime Cibils Puig en 1871, junto a sus socios Juan Jackson y Félix Buxareo. Seguiremos hablando de este teatro en el siguiente apartado, pues fue el lugar de estreno de la obra “El lujo de la miseria” (1875) de Eduardo Gordon, una de las obras analizadas de nuestro corpus.

conurrencia, “muy superior a su capacidad”, a pesar del “bombardeo moralista de las amas de casa” (1988, 36).

Por su parte, el Casino Oriental, teatro que funcionó hacia fines del siglo XIX, poseía “al fondo de la sala, que era muy amplia, una caseta de proyección, cosa infaltable en este tipo de teatro en aquellos tiempos en que el nuevo arte cinematográfico iniciaba sus pasos en todas las ciudades del mundo” (Montero, 1988, 79). Observamos aquí una ciudad de Montevideo aggiornada a las novedades del mundo artístico, en perpetuo cambio y modernización en el ambiente del espectáculo. Además, según Ángel Curotto, citado por Montero, este teatro, pese al patriótico nombre, se especializó “en atracciones que venían del Viejo Mundo” e incluía malabaristas, ilusionistas, los llamados music hall, animales adiestrados, box y luchas romanas (1988, 80). Años más tarde, el nombre de este teatro se cambió por Teatro Nacional, según el citado Montero, porque “en él tuvo preponderancia la representación de obras nacionales con los éxitos consiguientes” (1988, 82).

Otro hecho elocuente del desarrollo y entusiasmo por la actividad teatral se observa en la fundación de numerosas sociedades de aficionados al género dramático, que ya venían en auge desde la década de 1840. Por ejemplo, en noviembre de 1843 se crea la Sociedad de Aficionados Orientales, un mes después se funda la Nueva Sociedad de Aficionados. Según Rela (1988), esta última “alterna con la anterior, pero con una característica particular (...) que los actores eran de distintas nacionalidades (orientales, argentinos, italianos, españoles)”; también sostiene que la presencia de personas de estas nacionalidades en las sociedades de aficionados orientales se debió al contexto de la Guerra Grande y el Montevideo sitiado por el ejército de Manuel Oribe (1988, 11).

El dramaturgo uruguayo Eduardo Gordon, por su parte, también fundó una asociación de estas características, llamada Sociedad Confraternidad, que comenzó a funcionar en 1858 (Ostuni, 2009, 27). Así las cosas, las organizaciones sociales que se nuclearon en torno al desarrollo de representaciones de obras dramáticas continuaron en ascenso durante el último trienio del siglo. También se fundaron la Sociedad Dramática Moratín (1877), la Sociedad Dramática Terma y la Sociedad

Estímulo Dramático Americano, ambas en 1878. La Sociedad Dramática Julián Romea y la Sociedad Dramática Nacional Talía, y el Centro Dramático Progreso fueron fundadas en 1879. De suma importancia fueron las organizaciones Talía y Estímulo Dramático para este segundo período estudiado, porque “sólo se interesaría en el repertorio de autores nacionales” (1988, 12). Parece evidente, en dicho postulado, la intención de fomentar una identidad nacional a partir de los dramas representados; este hecho se complementa con lo que comentamos acerca del teatro Casino Oriental, luego Teatro Nacional. Finalmente, en 1895 se fundó la sociedad de vecinos “Villa del Cerro”, que luego se transformó en el cine “Biógrafo Edén”, donde se exhibieron “las mejores películas de aquellas épocas de la infancia del celuloide” (Montero, 1988, 85). Este centro luego pasó a ser una sala teatral, en la que se representaban obras dramáticas a cargo de un “... conjunto de aficionados”.

Sin embargo, coincidimos con Rama (1976) en que lo más sobresaliente de este período es la creación de un público afín al teatro nacional, sin el cual, el mismo no sería posible. En efecto, sostiene el autor que el “... acto mismo del teatro” se debe a “su intrínseca condición de ser - como la misa - una ceremonia, que no se justifica si no tiene espectadores o, más bien, copartícipes” (1976, 151). Esto es de suma relevancia, ya que veníamos observando que durante la primera mitad del siglo XIX la afluencia de público, a la longeva y modesta Casa de Comedias, fue numéricamente importante pero limitada a las élites, y su consumo se circunscribía a representaciones de dramas extranjeros, sobre todo hispánicos. Estas obras reproducían modelos de vida e intereses propios de la península, como también mencionamos, y tenían la intención de ser instrumentos ideológicos para los habitantes de la Banda Oriental.

Pero en esta segunda etapa del siglo XIX, la situación es otra, Rama (1976) encuentra, en la forma de hablar de los personajes de las obras dramáticas de este período, una identificación entre público y drama, inédita hasta el momento. Concretamente, el autor identifica la obra “Juan Moreira” (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá como la que inicia un nuevo lenguaje escénico y logra una mancomunación entre público y artistas. Si bien dedicaremos un capítulo concreto

a esta obra más adelante, pues cuenta con la presencia de un personaje de origen africano, mencionaré brevemente algunas observaciones de Rama al respecto de este drama, pues sirven para caracterizar la etapa teatral que se desarrolla en este segundo período¹⁰⁰.

Rama afirma el carácter popular presente en esta obra, que se diferencia, por primera vez, de la concepción que tenían las “élites cultas del XIX” del teatro, el cual “concebían (...) a imagen y semejanza del europeo”, y así, no “lograban un público que sostuviera este empeño¹⁰¹” (1976, 153). Es decir, el empeño de asistir regularmente al teatro, pues dicha asistencia estaba a cargo, como ya dijimos, de las capas medias y altas de la sociedad montevideana más que de las clases populares. Según el mismo autor, el pueblo “no concurría a las representaciones que las élites cultas ofrecían porque nada les decían de sus propias vidas” (ídem), situación que cambió drásticamente a partir de la década del 90 del siglo XIX, y luego del estreno de la obra ya mencionada, que convocó “... al público semirural (sic) que integraba los pequeños pueblos provincianos y los arrabales capitalinos” (1976, 154). Este público incluía a gauchos desplazados del campo, justamente, como el protagonista del drama.

El diferencial, además, parece haber estado en el habla de los personajes, que se debió mayoritariamente a la improvisación de los actores criollos en estos papeles (1976, 159). Recordemos que en el primer período estudiado las compañías de actores estaban más bien integradas por artistas extranjeros. Pero, en el caso de “Juan Moreira”, según Rama, los parlamentos dramáticos estaban constituidos por

¹⁰⁰En efecto, sostiene Rama que, en 1886, la “pantomima creada dos años antes sobre Moreira, la novela de Eduardo Gutiérrez, pero ahora hablada, en una rudimentaria versión del payaso Pepino el 88 [personaje creado por José Podestá], ha sido considerada como punto de partida del teatro nacional” (1976, 152). Rama se refiere aquí a la primera versión de la representación de esta obra, pues la segunda, y más exitosa, estará a cargo de la Compañía Scotti - Podestá. También es importante aclarar que Rama entiende a este público y a ese teatro nacional como rioplatenses, incluyendo a Montevideo y Buenos Aires como un único circuito teatral.

¹⁰¹Rama (1976) es muy enfático al afirmar que “El único problema insoluble que imposibilitaba la existencia de un teatro nacional era la falta de un público real y presente, suficientemente numeroso como para financiar el funcionamiento de compañías estables, aunque fuera en condiciones rudimentarias” (1976, 154). Mencionamos varias veces las dificultades económicas a las que se enfrentaba el teatro durante la primera mitad del siglo estudiado.

un “un habla flexible, viviente, que recoge el léxico y las formas de la sintaxis popular” (1976, 160), por lo que se reforzaba la identificación con el público. En efecto, actores criollos y público popular compartían la forma de hablar, por lo que daba la sensación de ser este “... el teatro de los pobres”.

Otro dato que aporta Rama para reafirmar la fuerza de este drama en la historia del teatro nacional fue la creación de una ambientación escénica de “clima nacional” (1976, 156). Por ejemplo, en la representación de espacios como las pulperías, que no habían estado tan presentes en las tablas hasta el momento¹⁰², y en la presencia de música propia, para la cual da cuenta, además, de la contratación, justamente, de artistas de origen africano. Al respecto, afirma Rama que “Una de las notas alegres y simpáticas de esa función fue la que dieron varios morenos contratados expresamente para tocar la guitarra y cantar (...) Estas y otras escenas realistas dieron color y animación a la obra” (1976, 156).

Por último, por la verosimilitud que pretendió transmitir este drama, también se vieron representados en escena los inmigrantes, quienes llegaron en grandes oleadas a nuestro país durante el último trienio del siglo XIX. Se incorpora así en la obra dramática comentada un personaje de origen italiano, llamado Francisco Cocoliche, en la versión dramática de 1888¹⁰³.

Por otro lado, para Mirza (2006) el sistema teatral uruguayo en la segunda mitad del siglo XIX todavía estaba en formación, pero se alimentaba de múltiples fuentes.

¹⁰²Recordemos que ya mencionamos el ciclo de sainetes primitivos de dramas gauchescos y patrióticos (1810-1818) en donde se evidenciaban algunos de estos rasgos. En efecto, afirma Mirza (2006) que en estas obras ya “se incorporan personajes, expresiones y modismos locales, además del uso del mate, el poncho, el lazo y las boleadoras...” (2006, 19), pero estas representaciones fueron interrumpidas durante la dominación lusitana (1817-1830) para reinstalar “el predominio de las comedias de entretenimiento, de origen europeo, desapareciendo casi totalmente las representaciones de obras de autores criollos” (2006, 19) hasta el último trienio del siglo.

¹⁰³No accedimos a la versión que incluye a este personaje para el estudio del capítulo que se centra en esta obra dramática, sino al texto de su estreno en 1886. Rama reproduce, en el capítulo ya citado, la primera línea escénica de este personaje: “Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta la güese, de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata...” (1976, 167). También indica que, desde que ingresó este personaje a la obra, aumentó el público y el éxito de la misma. El actor que interpretó a Moreira fue el ya mencionado José Podestá, hijo de inmigrantes genoveses, por lo que podemos suponer que estaba familiarizado con el habla del contacto del español y el italiano.

Poseía, en efecto, una larga historia, desde finales del siglo XVIII, de acumulación de experiencias artísticas con fuerte presencia europea, como ya mencionamos, tanto en el repertorio de obras dramáticas representadas, como en las compañías que las ponían en escena. Esta tradición se fue profundizando, según el autor, prácticamente de manera ininterrumpida, salvo en contextos bélicos, y produjo así, “un teatro polifónico” en sus elementos culturales (Mirza, 2006, 17). Esta polifonía es el rasgo por excelencia que destaca este autor respecto a nuestro sistema teatral en el siglo estudiado.

También Mirza menciona como hito de la segunda mitad del siglo la inauguración del Teatro Solís¹⁰⁴, el 25 de agosto de 1856, que se transformó en un “espacio de encuentro y reconciliación después de los convulsionados años de la guerra”, y jugó un rol primordial en la “construcción de una identidad cultural, social y política” (Mirza, 2006, 17). De esta manera, la polifonía del sistema teatral no sólo se observa en los rasgos ya mencionados, repertorio y actores, sino también en los propios espectadores que asistían a las representaciones, ya que, dadas las corrientes migratorias que ya señalamos, existió una fuerte proporción de extranjeros entre el público. Mirza ilustra la masiva presencia de inmigrantes a nivel general en Montevideo, afirmando que “... había más de dos extranjeros adultos (...) por cada oriental mayor de veinte años” (2006, 18).

En esta cultura nacional, “aluvional y periférica”, según el autor, se encuentran entonces, y en línea con lo que veníamos desarrollando, “varios proyectos de cultura, de sociedad, de identidad y de nación (...) en pugna” (2006, 19), y el teatro queda anclado en el centro de estas cuestiones.

De todas maneras, Mirza (2006) coincide con Rama (1976) en que “en el proceso de creación de un sistema teatral uruguayo”, la representación de la mencionada

¹⁰⁴Mirza (2006) evidencia la polifonía de elementos culturales que influyeron en nuestro sistema teatral en la propia obra con la que se elige inaugurar el Teatro Solís: la ópera “Ernani” de Verdi, es decir, un texto cantado en italiano, por una compañía de actores italianos sobre el texto de un francés (Victor Hugo). Esto se une al hecho de que Uruguay es, además, una ex colonia española, que luego cortó vínculos de dependencia primero con Portugal y después, con Brasil, “apenas 26 años antes de la inauguración” de dicho teatro (2006, 17).

obra “Juan Moreira” (1884-86) fue un hito fundacional. Al respecto Mirza afirma que, a partir de su representación, “se perfilan dos microsistemas diferenciados, uno configurado por el teatro de los circuitos centrales de Montevideo y Buenos Aires, que convocaba a un público de gusto europeo o europeizante (en su mayoría inmigrantes o hijos de inmigrantes) y otro incipiente que se inicia en los márgenes de dicho circuito...” (2006, 22). Este último circuito tendría las características ya mencionadas por Rama (1976), entre las que sobresalen el uso de un habla criolla, la inclusión de personajes criollos, la ambientación escénica nacional, etc.

Tanto Rama como Mirza, coinciden asimismo en destacar la existencia de grupos de aficionados o filodramáticos en las últimas décadas del siglo, como ya dijimos, pero Mirza destaca además que muchos siguen siendo de origen extranjero, especialmente italiano y francés, aunque destaca la aparición de grupos de “escasa duración o incluso reunidos para una sola función (...) para presentar textos patrióticos de dramaturgos vernáculos en las celebraciones oficiales¹⁰⁵” (2006, 24). Con este hecho, se refuerza la idea de “la creciente necesidad de la sociedad uruguaya de crear espacios simbólicos de encuentro y construcción de una identidad colectiva severamente dañada por las guerras civiles” (2006, 23).

Asimismo, la población afrodescendiente no fue ajena a la fundación de este tipo de asociaciones cívicas. En efecto, “Los afro-uruguayos no eran ajenos a esta tendencia, aunque fueran una parte segregada de ella. Dado que la entrada a estos clubes de blancos¹⁰⁶ les estaba informalmente vedada (prohibiciones más directas hubieran violado las leyes nacionales de igualdad civil), los afro-uruguayos construyeron sus propias organizaciones en paralelo¹⁰⁷: clubes políticos (como el

¹⁰⁵Mirza (2006) apunta el curioso caso de obras dramáticas escritas por autores nacionales que para poder ser estrenadas fueron traducidas al francés o al italiano, debido a la existencia estable de compañías de actores de dichas nacionalidades. Este fue el caso de algunas obras escritas por Samuel Blixen o Florencio Sánchez, a principios del siglo XX (2006, 25). El prestigio que dichas compañías tenían, además, era un aliciente para traducir las obras en cuestión.

¹⁰⁶Nos referimos a los grupos de aficionados al teatro en general, mencionados más arriba.

¹⁰⁷Volvemos a recordar que esta población ya se organizaba en *candombes* y salas de nación durante la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, Andrews sostiene que “Hacia 1850, los hijos y los nietos de esos africanos ya no los frecuentaban [a los *candombes* y salas de nación] con tanta

Club Defensa y el Club Igualdad), una mutual (la Sociedad del Socorro), varios grupos de carnaval (...), clubes sociales (como el Club Regeneración o el Centro Social de Señoritas) y una serie de periódicos encargados de reseñar las actividades que estas instituciones organizaban” (2010, 69), este último punto ya fue indicado. Sin embargo, para que una organización de afrouruguayos se dedicara específicamente a las actividades artísticas, como la representación de dramas y comedias, hubo que esperar, según afirma Andrews, a la fundación del Club Social 25 de agosto, creado recién en 1913 (2010, 69).

A modo de síntesis del presente capítulo afirmamos que, en la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente en el último trienio del mismo, tiene suma relevancia la construcción de un sentimiento de nacionalidad y ciudadanía uruguayas, que se sostiene desde diversos discursos públicos, tanto políticos como artísticos. En dichos discursos es fundamental el papel de los intelectuales, de la lengua y de la educación de los futuros ciudadanos. En dicha elaboración simbólica, la población afrodescendiente busca ser integrada al resto de la sociedad, e invisibilizada en su tensión histórica, aunque no parece ser la problemática más acuciante para las élites culturales y económicas criollas, que se concentran más en “luchar” contra el portugués y las diversas lenguas migratorias presentes en el país durante este período histórico.

Con respecto a la actividad teatral, observamos que se intensifica y desarrolla una veta más criolla y nacional de la misma. Aumenta el involucramiento de artistas y autores nacionales en el repertorio de obras y en los grupos dramáticos que las representan en escena, con consecuencias en lo lingüístico, que parece representar un habla más cercana a los espectadores de las clases populares, que comienzan a acercarse masivamente a los teatros.

En los siguientes capítulos, se analizarán algunas obras dramáticas que representaron en escena la forma de hablar de los afro-uruguayos (Andrews, 2010) durante la segunda mitad del siglo XIX. Prestaremos especial atención a la

asiduidad; preferían las formas más "civilizadas" importadas de Europa” (2010, 70) como los clubes y sociedades civiles que presentamos en este capítulo.

representación de estos personajes como “un otro”, al mismo tiempo diferente y cercano; y analizaremos que algunos de ellos continúan siendo representados como leales y sumisos a sus amos blancos, mientras que otros, luego de hitos como haber luchado por la independencia nacional, reivindican su lugar en la construcción social de la joven nación¹⁰⁸.

¹⁰⁸Esta reivindicación de un lugar y una voz propia en la nación uruguaya se observa, por ejemplo, en la letra de una canción de 1872, escrita por la comparsa Raza Africana, que recordaba que:

Aunque nuestra cara es negra
Y se nos tacha el color
Y raza desheredada
Con razón se nos llamó.
Más de una vez nuestra patria
En sus horas de dolor
Al esfuerzo de los negros
Su triunfo y glorias debió (Andrews, 2010, 84).

Capítulo 6. Obras dramáticas representadas en Montevideo a finales del siglo XIX con personajes afrodescendientes

6.1. Análisis de la comedia “El lujo de la miseria” (1875) de Eduardo Gordon

La obra dramática analizada en este apartado es una comedia costumbrista en tres actos y en verso. Fue escrita por Eduardo Gordon, quien nació en Paysandú en 1836, lugar del que fue expulsado¹⁰⁹ en 1864 (Ostuni, 2009, 30); y falleció en Montevideo en 1881. Perteneció a la llamada generación romántica uruguaya, además de poeta y dramaturgo se dedicó a la actividad periodística. Su obra “El lujo de la miseria” fue representada en 1875 en Montevideo, con un “*triunfo clamoroso de público y crítica*”¹¹⁰ (2009, 31). Su estreno fue probablemente en el Teatro Cibils¹¹¹.

Este periodista y comediógrafo, fundó una asociación de aficionados al teatro, llamada Sociedad Confraternidad, que comenzó a funcionar en 1858. Un año después se integró a otra asociación llamada Sociedad de Teatro de Jóvenes aficionados, la cual presidía, nada más ni nada menos, que Francisco Acuña de Figueroa¹¹² (1988, 12).

Respecto a la dramaturgia de Eduardo Gordon en general, Rela menciona que son dramas “contemporáneos o de circunstancias y que su intención [es] el divertir”

¹⁰⁹Ostuni lo llama el “primer teatrista sanducero” y explica que luego de haber sido expulsado porque desde sus obras criticaba duramente al gobierno, se retiró a vivir a Salto, Concordia y finalmente, a Montevideo (2009, 30).

¹¹⁰En cursiva en el original.

¹¹¹Ya hemos hablado del teatro Cibils, ubicado en la Ciudad Vieja, comenzó su construcción en 1868. Estuvo a cargo del “... industrial catalán Jaime Cibils (...) inspirado en modelos europeos (...) mantuvo una actividad floreciente desde su inauguración en 1871 hasta 1912 cuando quedó destruido por un incendio” (Rela, 1988, 11). Se recuerda este teatro, además, por ser el lugar en donde se perpetró el atentado contra el presidente Máximo Santos, en plena función, el 17 de agosto de 1886 (Montero, 1988, 44).

¹¹²Rela recuerda que Acuña de Figueroa se desempeñó como Censor de espectáculos desde 1845 a 1851 (1988, 12).

(1988, 12). Sin embargo, en el drama que abordamos aquí se observa una clara intención aleccionadora respecto a los roles de género en la sociedad y al estilo de vida que es deseable llevar.

Rela, además, ubica a este escritor en el género “costumbrista” debido a que en sus dramas se evidencian “... caracteres, sentimientos, moralidad y estilos de vida de la sociedad montevideana de su época” (1988, 12). Efectivamente en el argumento de la comedia “El lujo de la miseria”, se trata la lucha por estilos de vida muy diferentes entre dos matrimonios. En primer lugar, está el matrimonio formado por Diego (que es pintor) y Magdalena; tienen dos hijos pequeños y viven modestamente. El segundo matrimonio lo conforman María y Agustín, quienes tienen una hija llamada Laura, joven veinteañera y dos hijos más pequeños de los que María admite que:

Ha días que no los veo:
de ellos se preocupa el ama (1875, 21)¹¹³.

¹¹³Los parlamentos de María son sumamente explícitos y hasta crueles para con su hermana. Representa el estereotipo de señora adinerada, totalmente ajena al estilo de vida de Magdalena y de cualquier otro tipo de mujer fuera de su estrato social. Es explícita, asimismo, en su deseo de llevar una vida lisonjera y despreocupada. A modo de ejemplo, cuando Magdalena le pregunta a su hermana si ella no cría a sus hijos, la respuesta de María es contundente:

Los niños, cuando hay dinero,
una nodriza los cría,
y una es libre todo el día... (1875, 21).

Además, cuando María invita a Magdalena a asistir a una fiesta en su casa, a la cual ella pretende asistir con sus hijos, su adinerada hermana le aclara:

No es de tono, Magdalena,
asistir a las reuniones
con monigotes llorones...” (1875, 25).

Es interesante de todas maneras que se presente en esta obra otros modelos femeninos no asociados a la maternidad y a la vida hogareña, por más que no estén representados positivamente. Recordará el lector que en el apartado que hablaba del teatro al principio de siglo XIX, Sansone de Martínez (1995) hacía un paralelismo entre los roles sociales vigentes y los personajes que aparecían en escena. Se mencionaba al hombre blanco, cabeza de familia; al “rol único” del negro como sirviente, y también a la mujer, como sumisa y obediente. Puede observarse aquí, entonces, otro rol femenino, unido al lujo y el dinero, que sin dudas es producto del avance económico de Uruguay en esta segunda mitad del siglo. Probablemente también constituya una crítica implícita a mujeres que estaban teniendo otros roles en la sociedad.

Cabe mencionar que el personaje del “ama”, que podría tener un origen africano o afrodescendiente, no aparece a lo largo del drama ni se especifica su origen. El contraste económico entre ambos matrimonios se resalta desde los primeros diálogos y desde la escenografía de ambas casas. Las mujeres de estos matrimonios, entonces, son hermanas que pertenecen, a partir de su vida de casadas, a estratos sociales muy distintos. María no deja de resaltar en sus comentarios dicha diferencia: por ejemplo, resalta el barrio alejado en el que vive Magdalena (“... vivir en la Unión, ¡Qué desierto!...”, 1875, 20) o el estilo de comida que consumen (“... la gente esa ahora come *su puchero...*”, (en cursiva en el original, 1875, 17), dando a entender que es una comida típica de personas pobres. María se jacta de organizar bailes, invitando a gente “de gran tono” (1875, 21).

A Magdalena, en contraste con su hermana, le preocupa acompañar a su marido, criar a sus hijos, ocuparse de las tareas del hogar, actividades que menciona con mucho amor, dedicación y constituyen el centro de su vida.

Por otro lado, fuera de estas parejas, está el personaje de Conrado, amigo del primer matrimonio. Representa el estilo de vida en soltería sin preocupaciones, se dedica a los juegos, a asistir al teatro y a los bailes, a dormir hasta tarde, etc. Sin embargo, en el momento en que conoce a la joven Laura, mencionada anteriormente, se siente atraído, y ya se intuye que logrará abandonar la vida de soltería ya descrita, por el socialmente aceptado vínculo matrimonial, que se concreta entre el segundo y el tercer acto.

Los parlamentos de todos los personajes se caracterizan por exponer máximas de tipo moral, especialmente sobre la necesidad del amor en el marco del matrimonio para la vida plena de las personas, la necesidad de tener un trabajo honrado y evitar cualquier tipo de vicio¹¹⁴. El propio Eduardo Gordon le dedicó la obra a su esposa;

¹¹⁴A modo de ejemplo, Diego le dice a su cuñado Agustín que:

Cuidado, no te deslices
que el lujo hace deslumbrar.
El lujo es el conductor

tal vez se puede ver un alter-ego del dramaturgo en el pintor Diego y, por lo tanto, un paralelismo entre su propia esposa, presuntamente feliz, casada con el modesto artista, y María, esposa de Diego¹¹⁵.

A partir del acto segundo encontramos un personaje afrodescendientes llamado Juan; conocemos su origen por una acotación del dramaturgo que resalta una característica física: “negro” (1875, 31). Este personaje se encuentra en el ya conocido rol de sirviente, en este caso de la familia del segundo matrimonio, anteriormente descrito. Aparece en una lujosa sala de estar. No posee rasgos lingüísticos específicos ni diferenciados del resto de los personajes, por lo que no corresponde analizar los elementos fonéticos o sintácticos presentes, y analizados en anteriores obras dramáticas. El acto se inicia con la intervención de este personaje en una autopresentación pícaro, rol que también era atribuido a los personajes de origen africano, según Sansone de Martínez (1995). Afirma Juan:

Yo á la puerta¹¹⁶ á recibir
pues ya está todo arreglado
y á fe que pienso lucir
mi frac está reformado
qué mas se puede pedir?
No hay casa en Montevideo
que tenga otro Juan, lo dudo;
pues yo adivino el deseo
y aunque negro, tosco y feo,
suelo hacerme sordo-mudo.

que a todos los vicios lleva (...)
El dinero aumenta gustos,
pero aminora la paz (1875, 47).

Máxima que se verá confirmada por el desarrollo del conflicto dramático.

¹¹⁵Pueden encontrarse, asimismo, en este drama, otros temas transversales. Por ejemplo, esta obra dialoga con la construcción del artista nacional, pues otros parlamentos de importancia se centran en la calidad artística del personaje de Diego como pintor. Hay un interesante diálogo entre María y Laura en el cual la primera sostiene que los pintores buenos son todos extranjeros y que no hay pintores nacionales de valor, frente a lo cual Laura retruca nombrando a Blanes y su reciente pintura “La fiebre amarilla”.

¹¹⁶En esta estructura falta un verbo conjugado que podría interpretarse de dos maneras; como es un drama en verso la ausencia de verbo puede responder a una cuestión de métrica y rima, o puede ser un rasgo lingüístico propio del personaje, lo que indicaría que no tiene un buen manejo de la estructura gramatical estándar.

De todo lo que aquí pasa
nadie trasluce ni jota:
soy secretario de casa;
la propina no es escasa
y la sisa no se nota (1875, 31).

Juan se autopresenta, entonces, como un personaje conocedor de las intimidades del hogar, con tintes de secreto, pues obtiene beneficios (“la propina no es escasa”) por hacerse el “sordo-mudo” frente a lo que pasa en la casa, seguramente en el contexto de las fiestas organizadas por sus amos. Aparecen, asimismo, las representaciones negativas de su condición de “negro” como son “tosco y feo”; sin embargo, resalta su poder de observación (“adivino el deseo”), y tal vez de extorsión y se autoasigna un ascenso simbólico al definirse como “secretario de casa”.

En la siguiente escena aparece otro personaje de la servidumbre de la casa, Fermina, la mucama, de la cual no se aclara su origen étnico¹¹⁷, pero habla despectivamente de Juan:

Qué negro mas holgazán!
y lo aguanta la señora!...
y ¿quién dice nada ahora
cuando es el ídolo Juan?
El negro no es muy discreto
y ella en él tiene confianza
yo no pierdo la esperanza
de descubrir un secreto (1875, 31).

Parece haber una envidia encubierta en el desprecio que tiene Fermina por Juan; se reconoce que él tiene ciertos privilegios frente a María¹¹⁸. Esos privilegios se

¹¹⁷ Juan llama a este personaje “indina”. En un momento se pensó que pudiera significar en realidad “ladina”, sin embargo, efectivamente en el DLE dice: “indino, na. 1. adj. coloq. Dicho de una persona, un muchacho generalmente: Traviesa o descarada. 2. adj. vulg. Que no es digno”, que parece ser el sentido utilizado aquí.

¹¹⁸ La actitud de menosprecio y recelo frente a Juan y su relación con la señora María continúa. Más adelante Fermina afirma:

...no hay gente más atrevida
que estos hombres de betún (...)
Entre el negro y la señora

hacen patente cuando delega en Fermina el recibimiento de los invitados a la fiesta, pues él tiene “un negocio urgente ...” (1875, 32) que incluye una carta que le ha entregado la señora María, de la cual no se dice nada más al espectador. La furia de Fermina no se deja esperar. Ninguno de estos personajes vuelve a aparecer en el drama, ni se revela qué secreto familiar guardaba Juan¹¹⁹.

Para cerrar el argumento de la obra, en la fiesta del matrimonio de María y Agustín se da el develamiento de la bancarrota económica del marido; este hecho traerá una violenta discusión entre ambos matrimonios, sumado a las burlas de la que fueron objeto Magdalena y Diego, por parte de los invitados de la fiesta, debido a su forma de vestirse.

En el tercer acto se da una mejoría económica y material notoria del primer matrimonio, producto de la venta de cuadros que pintó Diego. Su ascenso social se evidencia en la presencia de una sirvienta, de la cual no se informa su origen étnico y quien tampoco habla. Esta sirvienta sin nombre se limita a traer una bandeja con copas para brindar. Ambos matrimonios se han desvinculado, producto de la discusión antedicha, pero Diego, María, Conrado y su nueva esposa, Laura, quieren ayudar a María y Agustín; lo logran gracias a otra venta de un cuadro de Diego, de contenido religioso. Un muy humilde Agustín acepta de buena gana la cancelación de sus deudas. Se da la reconciliación final sin olvidar, a modo de moraleja del drama, que lo verdaderamente importante en la vida no es el lujo ni el dinero sino la humildad y el amor filial¹²⁰.

revuelven de tal manera
que hasta una se desespera,
sin descansar media hora (1875, 32).

¹¹⁹Es válido aclarar que en este acto también se nos presenta al personaje de Agustín, el marido de María, banquero de profesión. Es Fermina quien lo caracteriza en un diálogo con la señora María, en el cual le informa lo nervioso y ensimismado que está el señor. Este es el inicio del conflicto dramático, pues pronto se revelará al público la bancarrota económica de este matrimonio tan afín a los lujos.

¹²⁰Una vez más, las reflexiones de los personajes de esta obra son sumamente explícitas. Diego afirma que:

Esa vuestra sociedad
la que el dinero ha creado,

Para finalizar este apartado y a modo de síntesis, observamos en esta obra de autor nacional tres menciones a criados, pero en un solo caso se especifica su condición afrodescendiente. El mismo no participa directamente del núcleo dramático de la obra, que es además un drama cotidiano de corte aleccionador, sino que su presencia ayuda a caracterizar al segundo matrimonio protagonista. La presencia del criado Juan confirma el estatus alto de este matrimonio, como luego la aparición de otro sirviente confirmará el ascenso social del primer matrimonio. Sin embargo, aunque Juan no participe del conflicto dramático posee una caracterización propia que lo ubica en el rol literario tradicional del criado pícaro y conocedor de las intimidades de sus amos¹²¹, aunque no tiene más desarrollo en el drama, pues no vuelve a aparecer este personaje. Utiliza un habla similar a la del resto de los personajes y en tal sentido no presenta ningún rasgo que se pueda analizar con el conjunto de los rasgos lingüísticos de personajes afrodescendientes que ya hemos visto. Pero podemos problematizar esta situación. ¿Por qué Gordon eligió no diferenciar el habla de Juan? ¿Pensaba que su habla era efectivamente igual a la del resto de los personajes? ¿Le parecía un personaje menor cuya caracterización lingüística no merecía la pena? ¿Creía que era caer en un estereotipo? ¿Pensaba que el público no lo fuera a entender? ¿Temía que este tipo de representación reforzaría en la obra un matiz humorístico? ¿O una combinación de algunas de estas posibles razones? Aunque no tenemos respuestas definitivas para estas preguntas, su enunciación nos ayuda a repensar la obra.

no la que Dios ha enseñado
de amor y fraternidad!
Yo desprecio la altivez
con que encubre su falsía,
ni acato otra jerarquía
que el talento y la honradez (1875, 57).

¹²¹Podemos pensar a este respecto en el drama “Puertas adentro” (1901) con el que debutó Florencio Sánchez, protagonizado por dos criadas que conocían las infidelidades de sus patrones y lo utilizaban en su beneficio.

6.2. Análisis del drama “Un veterano oriental” (1876) de José Cándido Bustamante

El autor nacional que nos ocupa en el presente apartado nació en 1834 y murió en 1885 en Montevideo. Según Rela (1988) José Cándido Bustamante también se desempeñó en roles políticos, fue legislador y “Ministro del Estado”, además de periodista. En esta profesión se desempeñó como redactor de *El Comercio del Plata* (1862) y de *La Tribuna*¹²² (1865). Asimismo, “... fue un activo dirigente que en Buenos Aires organizó la revolución del Gral. Venancio Flores (1863-65). Ocupó la Jefatura de Policía de Montevideo (1867-68) e ingresó al gabinete del Presidente Pedro Varela (1875)”, (Rela, 1988, 49). La representación de sus obras en los teatros de la capital se dio entre 1862 y 1881, con un total de cinco comedias de su autoría, según relevamiento del mencionado Rela (1988).

El argumento de la presente obra es muy del gusto romántico del siglo XIX; se trata de una pareja de jóvenes, Isabel y Ernesto, que se comprometen para casarse y descubren que el padre de ella, llamado Don Quintín (un veterano oriental y “coronel de la Independencia”, según acotación dramática) conoció en la batalla de Ituzaingó al padre del novio. Don Quintín le prometió a ese soldado en su lecho de muerte, cuidar del hijo, que no es otro que Ernesto, el prometido de su hija. Al saber que la misión prometida al compañero de armas está cumplida, Don Quintín muere en paz al final del drama. La acción se ubica en 1873.

Además del drama amoroso en sí, el otro núcleo temático que se evidencia en la obra, es el patriotismo. Existen muchas alusiones a cuestiones políticas de la sociedad uruguaya de la época. A modo de ejemplo, Eduardo afirma que él es “...ultra-colorado”¹²³ y Don Quintín responde:

¹²²Este diario aparece de hecho en la misma obra dramática que analizamos; lo compran los personajes de Don Quintín y su hijo Eduardo y hasta se quejan de su precio: “¡cara es la prensa! Mucha siembra y poco fruto” (1876, 7), con evidente sentido jocoso por parte del dramaturgo, quien era también, redactor de ese medio.

¹²³En cursiva en el original.

la tolerancia en política es virtud (...)
Ay! hijo mío, ¡Ojalá!
¡no hubiese tanta política,
ni tantos politicastros,
en esta tierra bendita! (1876, 7).

La principal queja de este veterano es cómo las discusiones políticas entraron a la familia, al mundo íntimo de los afectos, en los que:

...No hay padre,
¡ni hijo - Oh! suerte impía! –
que piensen del mismo modo (1876, 8).

Se denuncia la polarización política de la sociedad uruguaya ya presente a menos de 50 años de declarada la Independencia¹²⁴. Se percibe, también, un conflicto generacional, ya que Don Quintín habla de la generación de Ernesto como “los modernos”¹²⁵.

¹²⁴Otra crítica interesante a la joven nación oriental es el vínculo de la población con respecto al Estado. Por ejemplo, cuando Eduardo le comunica a su padre Don Quintín que ha conseguido “... un empleo de Gobierno”, el veterano oriental exclama en un aparte:

... Oh! empleomanía!
para esta tierra, fatal
más que la fiebre amarilla (1876, 12).

Continúa con sus críticas respecto a los que desean vivir del Estado:

hay otros, querido Eduardo,
que sin dar gota de tinta,
a la Nación han tomado
como a una buena nodriza,
y de la teta se agarran (1876, 13).

Este pensamiento encuentra plena vigencia al día de hoy en algunos sectores de la sociedad, por lo que es interesante observar cuán arraigado históricamente está este pensamiento de “vivir del Estado”.

¹²⁵Este conflicto generacional alcanza niveles de reconciliación y pathos griego al final del drama. Durante la agonía de Don Quintín, este exclama a Ernesto, Eduardo e Isabel:

... todos sois mis hijos.
Yo soy la generación
que va a perderse en los siglos,

La situación económica de la familia es modesta; esto se aprecia en los muebles de la sala y en la queja de Isabel por su falta de dote para casarse. De todas maneras, es una queja moderada, ya que se observa en Isabel el estereotipo de la mujer obediente al padre, cariñosa con él y con su hermano, sumisa y resignada frente a la suerte que tienen a nivel económico y a la perspectiva futura de poder encontrar un marido “acorde” a su estatus social¹²⁶. Don Quintín recibe una especie de pensión por el servicio militar realizado en pro de la patria, respecto del cual pide a sus hijos que nunca se quejen. Es interesante mencionar que el criado Santiago, personaje afrodescendiente, también fue compañero de armas de Don Quintín, ya que era típico de la época la participación de los afrodescendientes en las batallas por la independencia oriental, como ya hemos visto. Cabe aclarar, sin embargo, que no se menciona en la obra que Santiago reciba pensión alguna por haber integrado el ejército y de hecho lo vemos trabajando para Don Quintín en el servicio doméstico.

El personaje de origen africano de esta obra, entonces, es el criado de la familia, llamado Santiago. Aparece por primera vez en la escena III del acto I, acercándole un mate¹²⁷ a Isabel, justo cuando ella invita a subir, desde el balcón, a Ernesto,

y vosotros la que empieza (1876, 36).

Por otra parte, es significativo de ese patriotismo que mencionábamos anteriormente, los objetos a los que Don Quintín se aferra en sus últimas horas; una espada recibida por Rivera, unos “tiros” recibidos de Lavalleja y Oribe (1876, 37-38). Se cimenta el relato de los tres caudillos fundadores del Estado oriental. En consonancia con esto, sus últimas palabras son para la “Patria”:

Madre adorada: ¡adiós! Tu nombre santo.
Hoy me inspira, al partir, mi último canto (...)
Rincón, Ombú, Sarandí,
Ituzaingó, ¡ay! me muero (1876, 39).

Para completar el cuadro, muere vistiendo su uniforme de coronel y “las insignias de Ituzaingó” (1876, 40), con su fiel sirviente Santiago a su lado, desplegando la bandera de los Treinta y Tres Orientales.

¹²⁶ Este estereotipo femenino está más cerca del representado por Magdalena que por María, las mujeres del anterior drama analizado.

¹²⁷ A nivel más literario es interesante el uso dramático que se le da a un objeto tan típico de la cultura uruguaya como es el mate. El mismo permitirá la declaración amorosa de Ernesto hacia Isabel, en los siguientes términos:

quien pasaba por la calle. La acotación del dramaturgo indica que Santiago es “negro, sargento veterano”. Su forma de hablar tiene rasgos lingüísticos distintos al resto de los personajes y son consistentes con los rasgos fonético-fonológicos que observamos en las obras dramáticas analizadas para el primer período estudiado, especialmente en el caso de “El valiente y la fantasma” y la tonadilla “Los negros” de Luis Misón.

Observamos los siguientes ejemplos en el primer parlamento de Santiago:

Señolita: aquí etá e mate (...)
Señolita, e Colonel
Me lico que no tasera
Palaguaya, po lo que
Con la quisi que pasamo
Apena, apena ganamo
Pa toma mate le te¹²⁸ (1876, 16).

Se aprecia una continuidad, como dijimos, de algunos rasgos fonéticos estereotipados, como son la utilización de /l/ por /r/ en contexto intervocálico en “Señolita” (por *señorita*), en “Colonel” (por *coronel*) y en “Palaguaya” (por

¿Y cómo no ha de gustarme
el mate, néctar del cielo,
cuando él me da la ocasión
de poner mis labios yertos
allí donde puso usted antes,
sus labios de fuego?
En fin, Isabel, ¡de hacer
de los dos un solo aliento! (1876, 18).

Para la época es hasta osado este tipo de discurso a partir de la intimidad que genera el intercambio del mate, y nos recuerda otra escena de un autor nacional del siglo XX, del cuento de Francisco Espínola, “El hombre pálido”, en la cual otra vez el intercambio del mate entre un hombre y una mujer enciende la pasión del primero, en este caso, generando miedo en la joven mujer.

¹²⁸ Este parlamento puede glosarse de la siguiente manera: “Señorita aquí está el mate, señorita, el coronel me dijo que no trajera [yerba] paraguaya porque por la crisis que pasamos apenas ganamos para tomar mate de té”. Lo expresado apoya lo que decíamos en referencia a un pasar económico más bien modesto de la familia. Respecto a la interpretación final, que “...mate le te” sea “mate de té”, no es del todo seguro, pero a juzgar por la anterior sustitución de /l/ en lugar de /d/ en “lico” por “dijo”, es plausible la interpretación que proponemos. Esto podría confirmarse si tuviéramos información sobre que el mate de té era una costumbre de la época y fuese más barato que el mate que se hacía con yerba paraguaya.

paraguaya). Asimismo, se repite la caída de /-l/ en “e” (por *el*) y caída de /-r/ final en “po” (por *por*) y “toma” (por *tomar*). Se observa también una caída de /r/ en grupo consonántico, en “quisi” (por *crisis*). También se aprecia la sustitución de /d/ por /l/ en “lico” (por *dijo*) y de /s/ por /X/ en “tasera” (por *trajera*), un caso en el cual también observamos caída de /r/ después de /t/.

Por otro lado, se da una elisión de /s/ en posición implosiva interior de palabra, en el ejemplo “etá” (por *está*) y al final de palabra en “pasamo” (por *pasamos*), “ganamo” (por *ganamos*) y “apena” (por *apenas*)- esta última palabra se reitera de forma redundante, además. Hay, también, una apócope en “pa” (por *para*).

En otra intervención, más adelante en el drama, Santiago, “(Cuadrándose.)”, anuncia que “La cumila etá en la mesa” (1876, 26). En este caso, se reitera la caída de /s/ en posición implosiva interior de palabra en “etá”, como ya dijimos, y se agrega, como rasgo fonético vocálico, el cerramiento de la /o/ en /u/ en “cumila” (por *comida*), palabra en que, además, se sustituye /d/ por /l/.

Respecto a la acción dramática de Santiago de “cuadrarse¹²⁹” antes de su anuncio, se debe a la mencionada filiación militar del personaje, y a estar en presencia de dos militares más: Don Quintín, ya retirado del servicio por su edad, y Ernesto, actualmente en servicio. Vemos un intento del dramaturgo de marcar en escena la pertenencia del personaje afrodescendiente a la institución militar.

Tanto Borucki (2017) como Candiotti (2023) han estudiado la relación entre la abolición de la esclavitud en nuestro territorio y en la vecina orilla, con la necesidad bélica y económica de contar con hombres capaces de alistarse en los ejércitos nacionales. Candiotti (2023), por su parte, se centra en este fenómeno en la vecina orilla, para la ciudad de Buenos Aires, en el período histórico en que aún pertenecía al Virreinato del Río de la Plata, en los inicios de la Revolución (1810) y durante la Guerra Grande (1839-1851), por lo que su estudio mantiene coincidencias con lo

¹²⁹No es la única acción en escena del criado que evidencia su pasado militar. En otro momento se describe una acotación similar: “Entra Santiago con el mate y lo da a Ernesto. Santiago se cuadra, después gira sobre los talones y marcialmente va a situarse al lado mismo de la puerta, donde permanece militarmente cuadrado” (1876, 19).

desarrollado por Borucki (2017) para Montevideo. Este último, entonces, vincula el contexto histórico belicista¹³⁰ que caracterizó a la región durante el siglo XIX con “acciones militares que involucraron en forma creciente a los africanos y sus descendientes durante casi medio siglo” (2017, 147) hasta la abolición de la esclavitud en nuestro país, en conexión, como ya dijimos, con la necesidad del reclutamiento masivo de hombres en condición de luchar. Borucki (2017) además sostiene que en estos “Batallones de negros” se establecieron lazos, como ya indicamos, “de identidad grupal” entre la población de origen africano y entre “camaradas y comandantes” (2017, 148). Esto último se puede ver ilustrado en la escena final de esta obra, con el “fiel” Santiago permaneciendo al lado de un moribundo Don Quintín.

Este autor insiste en el ejercicio de las armas como una “actividad central en la vida social negra rioplatense” (Borucki, 2017, 148) que determinó las identidades de personas africanas y sus descendientes durante la segunda mitad del siglo XIX. Es interesante destacar aquí que hubo, por parte de las élites del momento, una utilización política de estas personas y que para captar su reclutamiento voluntario se recurrió a “propaganda específica para atraer a soldados negros a su lado (...) se buscaba su identificación con el partido y la nación, fomentando lazos de lealtad hacia los caudillos” (2017, 149) y al partido, al que supuestamente debían su libertad.

Uno de esos mecanismos para construir dicha identificación y lealtad de la

¹³⁰Borucki (2017) realiza una síntesis histórica muy clara de ese contexto belicista del siglo XIX: “Los montevidianos vivieron la invasión inglesa de 1807, dos asedios revolucionarios - en 1811 y 1812 a 1814 - y el ingreso de las fuerzas de Buenos Aires a Montevideo en 1814 y, más adelante, las de José Artigas en 1815. Tras la ocupación de la ciudad por los portugueses en 1817, la guerra entre portugueses y orientales continuó en la campaña hasta 1820 (...)”, mientras que “La guerra abierta contra la ocupación brasileña duró de 1825 a 1828, de la que surgió el Uruguay independiente (...) Después de la formación de Uruguay, persistieron guerras civiles de baja intensidad hasta 1839, cuando comenzó una guerra regional e internacional, llamada Guerra Grande (..) que terminó en 1851” (2017, 147). En todas estas luchas el autor identifica el reclutamiento de personas de origen africano, a quienes se les prometía su libertad a cambio del servicio militar, o se le prometió la posibilidad de ascenso social a personas afrodescendientes libres o libertos. No obstante, lo cual, Borucki también sostiene que “...el accionar de los soldados negros no se limitó a seguir y obedecer a los actores más importantes, los caudillos rioplatenses, sino que ellos perseguían sus propios intereses (incluso a veces poniéndose en contra de los jefes de tropa de color blanco)”, (2017, 149).

población africana y sus descendientes fue la prensa popular de Buenos Aires y Montevideo¹³¹, que circulaba oralmente en pulperías, reuniones y hasta en la misa dominical (2017, 171). A este respecto, Candiotti (2021) menciona especialmente las técnicas de Juan Manuel de Rosas¹³² para captar afroporteños en la llamada “campaña del desierto” en 1833 (2021, 100).

Recordemos que al presentar a José Cándido Bustamante afirmamos su involucramiento político a favor de Venancio Flores, quien desarrolló su carrera política a partir del apoyo de las tropas negras (Borucki 2017). Así, podríamos hipotetizar que José Cándido Bustamante observó muy de cerca a personas afrodescendientes en el rol de soldado y seguidores de este caudillo; y que incluso esta obra, con el personaje de Santiago demostrando su fidelidad por el “veterano oriental”, sea parte de una batería propagandística que las élites políticas del momento crearon para generar adhesiones, de las que daba cuenta Borucki. De todas maneras, esta estrategia implicaba dos puntos de vista, ya que “sin bien las élites embebían estas relaciones verticales en el lenguaje de mecenazgos y patriotismo, las organizaciones negras de este período describían la participación negra en el ejército con el lenguaje de los derechos¹³³” (2017, 150), empoderando

¹³¹Borucki menciona a modo de ejemplo los diarios “El Constitucional”, “El Nacional” y “El Tambor”, “pensados para ser leídos en voz alta” y que permitieron a africanos y sus descendientes interactuar así con “la cultura escrita”. Es importante mencionar que publicaciones como la de “El Tambor”, por ejemplo, tenían ilustraciones que mostraban a soldados negros en variadas actividades, junto a pie de foto escritos en lengua bozal, buscando tal vez una identificación con dicha población a través del lenguaje.

¹³²Candiotti (2021) demuestra mediante el estudio de causas judiciales que muchos esclavos y libertos fugados eran reclutados en el ejército, invocando una “fidelidad con la causa rosista” que lograba desestimar el otrora poderoso derecho de propiedad sobre los esclavos que invocaban los amos y amas en la justicia. Así, “Juan Manuel de Rosas buscó disponer de los brazos de los libertos. En febrero de 1831 ordenó que se empadronase a los hijos de esclavas en Buenos Aires para luego crear con ellos un Batallón de Libertos. Como los amos con sus esclavos, los patrones a veces donaron sus libertos a la causa, pero también hubo quienes resistieron esa pérdida y los ocultaron. En estos últimos casos la policía les aplicó multas al descubrir la maniobra” (2021, 100).

¹³³Ya dimos cuenta en el apartado sobre las primeras representaciones teatrales en Montevideo del intento de un grupo de personas de origen africano de representar una obra dramática en La Casa de Comedias, y de la resistencia que esto generó en los vecinos blancos. Recordemos que uno de los argumentos esgrimidos por esas personas afrodescendientes, en una carta en la prensa para lograr su representación en el prestigioso teatro, fue la conquista del derecho a ser ciudadanos a través de la experiencia de las armas. En efecto, este hecho, recogido por Sansone de Martínez, coincide con lo estudiado por Ana Frega y Peter Blanchard acerca del uso del “lenguaje de la libertad” por parte de

en realidad a esta población tan oprimida.

Respecto a la obra dramática que nos ocupa, otro tipo de representaciones en torno al personaje de Santiago son los comentarios que realizan otros personajes sobre él, que muestran las representaciones sociales de la época respecto a las personas afrodescendientes. A modo de ejemplo, Don Quintín afirma sobre Santiago, al verlo entrar en el comedor:

Ahí tenéis un veterano...
ese vivo monumento
de nuestras glorias pasadas.

Frente a lo cual Ernesto responde:

Y debe de ser ya viejo;
está muy cano.

Eduardo, por su parte, agrega:

...y cuando
le salen canas a un negro
es porque cuenta más años
que hoy tendría mi bisabuelo (1876, 28).

La conversación continúa mientras Santiago levanta la mesa en silencio, Don Quintín relata que:

En Rincón de las Gallinas
ya era mozo casadero.

Ernesto responde:

¡Vean ustedes! sin embargo,
no ha pasado de sargento (1876, 29).

los esclavos montevidéanos para hacerse “valer en nombre de la patria” (citado por Borucki, 2017, 160, nota 45).

Puede ser esta una alusión a lo difícil que era para una persona de origen africano ascender en la carrera militar. Ningún personaje realiza comentarios sobre su forma de hablar. Es en esta conversación, justamente, en la que se da la revelación dramática de que el padre de Ernesto murió en Ituzaingó y, recuerda, además, que:

un amigo de su infancia [en referencia a Don Quintín]
cuyo nombre ni recuerdo.
Mas sé que veló por ella [por la madre de Ernesto]
como padre verdadero (1876, 29).

Se trata, entonces, justamente de Don Quintín. En el intenso cuadro final del drama, también se incluye la presencia simbólica del criado, quien “...aparece por el frente acompañado de un Médico y un Sacerdote¹³⁴. Trae Santiago su fusil que dejará recostado en la pared, ó en algún mueble inmediato al sitio donde se encuentra D. Quintín, y una bandera de los Treinta y Tres arrollada (...) Santiago envaina la bayoneta; echa al hombro, presenta, pone el arma á la funerala y se coloca de centinela en la puerta” (1876, 40). En ese momento, Don Quintín muere.

Para finalizar este apartado y a modo de síntesis, observamos en esta obra la presencia de un personaje afrodescendiente en el rol de criado, pero caracterizado de manera muy distinta al anterior drama, pues no existe aquí picardía alguna en este personaje, sino una absoluta fidelidad hacia la familia blanca a la que sirve. Dicho personaje, además, mantiene rasgos lingüísticos distintos al resto de los personajes, y que están asociados con rasgos estereotipados, que se presentan básicamente en el plano fonético-fonológico, identificados con la población de origen africano ya desde principios del siglo XIX.

Un elemento novedoso en la caracterización de este personaje, pero que encontramos en otra obra de autores nacionales, es la participación del criado en el ejército nacional y su colaboración, por tanto, en la independencia y la construcción de Uruguay como República. Esta filiación militar es remarcada con sus acciones

¹³⁴Convocar a estos personajes fue un encargo de Eduardo a Santiago al ver inminente el fallecimiento de su padre en la escena anterior.

dramáticas, en sus posturas en escena, pero también en rasgos actitudinales, como el permanecer fielmente “cuadrado” junto a su amo y ex compañero de armas hasta su muerte. Esta formalidad en su postura puede resultar contradictoria con su forma de hablar, tan alejada del español estándar representado por los demás personajes. A nivel simbólico, la obra parece querer mostrar a dos generaciones de orientales, una gloriosa, por los sacrificios bélicos realizados en pro de la República, y otra “nueva”, que debe continuar y profundizar ese legado. Asimismo, la inclusión final simbólica de un personaje afrodescendiente parece constituirse como un primer relato de cómo incluir en la sociedad a esta población, traída forzosamente, en la aún joven República.

6.3. Análisis del drama “Apariencias y realidades” (1877) de Estanislao Pérez Nieto

Con respecto a este autor nacional, no nos ha sido posible acceder a su información biográfica ya que, por una parte, Rela (1988) no da cuenta de él en su *Diccionario de Autores Teatrales Uruguayo*¹³⁵. Por otra parte, en el sitio autores.uy, en la entrada referida a este autor, se afirma que se desconocen tanto la fecha de nacimiento como de muerte¹³⁶ y figura como autor de una única obra dramática, la que analizamos aquí.

El drama en cuestión fue estrenado en el teatro Cibils y está dedicado al Sr Gobernador Provisorio Don Lorenzo Latorre¹³⁷, como se explicita en la portada de la obra. La acotación inicial ubica temporal y espacialmente este drama en verso de la siguiente manera: “El primer acto en las cercanías de Montevideo, el 2° y 3° en la campaña de la Banda Oriental. (Año 1825)”, (1877, 6).

El argumento está en consonancia con otros dramas de autores nacionales analizados anteriormente, en el que se conjugan aspectos históricos, en este caso el enfrentamiento de los llamados “Treinta y Tres Orientales” contra el ejército portugués, sumado a un desencuentro amoroso de una joven pareja que tendrá obstáculos a superar. En dicho conflicto será muy oportuna y significativa la participación de dos personajes afrodescendientes: el “Cabo Betún¹³⁸ (negro)” y el “Cabo Ardilla (ídem)”. Una vez más, estos personajes de origen africano tienen el oficio de soldados, lo que se vincula claramente con el hecho de que la ficción

¹³⁵Esta fue la fuente utilizada para acceder a la biografía de los anteriores dramaturgos nacionales.

¹³⁶<https://autores.uy/autor/12209>.

¹³⁷Lorenzo Latorre asumió el poder como “Gobernador Provisorio” el 10 de marzo de 1876, un año antes del estreno de la obra dramática estudiada. Latorre fue electo presidente en 1879 hasta su renuncia en 1880 (Nahum, 2004, 175). Según dicho historiador en este período se da la modernización del Uruguay (2004, 176), etapa ya explicada. Tal vez por ello se rememora en esta obra la “gesta heroica” de 1825, como hito fundacional del país, a las puertas de una nueva transformación.

¹³⁸En clara alusión a su color de piel.

dramática se ambienta en 1825.

En el acto I se presenta a Carlos, un soldado oriental que advierte a su tío Damián sobre las intenciones de Alberto hacia su hija Elena, acusándolo de interesarse sólo por su fortuna. Sin embargo, en un monólogo posterior, Carlos revela ser él quien ambiciona la herencia de su prima. Su perfil moral se completa con la mención de una antigua amante y un hijo no reconocido, a quienes asegura poder olvidar sin culpa. También se introduce a su antagonista, Alberto, verdadero y correspondido enamorado de Elena, cuya preocupación patriótica contrasta con el egoísmo de Carlos. Movido por el dolor de ver a la República Oriental sometida al dominio portugués, Alberto le propone a Carlos unirse a la lucha de los Treinta y Tres orientales. Este acepta, no por convicción patriótica, sino para apartar a Alberto de Elena. Inicia así su plan, mintiéndole a la joven al decirle que su amado parte para unirse con otra mujer, y promete pruebas de ello en tres días.

En el segundo acto, ambientado en el campamento militar oriental, aparecen los personajes de origen africano que nos ocupa analizar, que, como ya dijimos, son dos cabos. Cada uno está al servicio de uno de los protagonistas masculinos; a Carlos lo sirve el cabo Betún y a Alberto lo sirve el cabo Ardilla, en una clara subordinación de los personajes de origen africano a personas de origen europeo también en el ámbito militar.

Estos personajes no poseen rasgos lingüísticos distintos al resto. A modo de ejemplo, observamos en el acto segundo, escena I, en la que ambos cabos están discutiendo entre sí:

Betún: linda vida, por mi fé
Es la que el soldado pasa,
de acá para allá incesante
corriendo la caravana;
con ese cielo por techo,
con el suelo por almohada,
con un churrasco por cena...
cuando el churrasco no falta.
Muerto de frío en invierno,
muerto en mitad del verano

por un calor que achicharra.
Y a media vuelta un encuentro,
Y a otra media una batalla, Y si cumple bien... ¡garrote!
Y si cumple mal... ¡ya escampa!
¡Maldita la vida sea
Que el pobre soldado pasa! (1877, 24-25).

Frente a la falta de rasgos lingüísticos distintivos podemos preguntarnos, una vez más, cuál es el motivo de esta ausencia, más aun teniendo en cuenta la fecha de ambientación del drama, ¿creía Estanislao Pérez Nieto que para 1825 los africanos y sus descendientes hablaban igual que los criollos orientales?, ¿buscaba invisibilizarlos?, ¿existe alguna razón dramática para no diferenciarlos lingüísticamente?, ¿conocía el autor el estereotipo lingüístico en el que incurriría si realizaba una representación de habla distinta? Lo que sí podemos decir es que el dramaturgo no parece buscar un efecto humorístico que en la época se asociaba a este tipo de personajes (Fran Molinero, 1995).

Asimismo, es interesante la sacrificada pintura de la vida militar que describe este cabo en esta escena. Esta descripción coincide con la afirmación de Frega et. al (2020) en la que se plantea que los batallones de afrodescendientes “accedían a pagos menores que los batallones regulares (...) Además de lo estrictamente militar, sobre ellos recaía el traslado de armamentos, el cavado de zanjas, la construcción de galpones, etcétera” (2020, 121). Así, en la obra se observa una vulnerabilidad material de los soldados afrodescendientes (sin vivienda o cama siquiera), y de mala alimentación, así como frecuentes castigos físicos, es decir, la vida del soldado se parece bastante a la vida esclava. Frente a la queja del cabo Betún, el cabo Ardilla replica:

cállese el murmurador
Que ya mucho se desmanda,
Y cumpla su obligación
Dándole brillo a esa espada
Con más fuertes frotaciones
Y menos duras palabras (ídem).

En este diálogo tampoco se observan rasgos lingüísticos diferenciadores del resto de los personajes. La discusión entre ambos va subiendo de tono e intensidad hasta que amenaza con volverse agresión física¹³⁹; en ese momento intervienen otros compañeros de armas.

Por otro lado, en este acto, se da cuenta, además, de que Elena, desesperada por el plazo de las supuestas pruebas de infidelidad de Alberto, se ha acercado a dicho campamento¹⁴⁰. Frente a la inesperada visita de Elena, rápidamente Carlos urde un

¹³⁹Observamos el crescendo en agresividad:

Betún: Y diga, ¿quién le dió vela
en el entierro, só mándria?.
Ardilla: El deber, que al sacrificio
Nos obliga por la patria.
Betún: Lindas frases ¡mil baquetas!
pero en teoría, no en práctica
Se dicen; pero cumplirlas.
¡otra cosa es con guitarra!
Ardilla: oiga el señor charlatán.
Betún: ¡Charlatán! ¡Cuando él más charla!
Ardilla: ¡Deslenguado!.
Betún: Entrometido,
a donde nadie le llama.
Ardilla: ¡No me insulte!
Betún: ¡No provoques!
Ardilla: que tengo pulgas muy malas
Y soy capaz, ¡vive el cielo!
de destrozarle la cara.
Betún: Y yo lo soy de ensartarle,
hasta la cruz esta espada.
(...) Soldado 1: Vamos! no debe haber riñas
entre buenos camaradas,
ambos sois bravos y leales
y hacéis a la Patria falta (1877, 25).

La intervención de los camaradas fue solo superficialmente efectiva, pues la escena termina con un fingido apretón de manos:

Ardilla (a Betún): No olvido, tunante
Betún (amenazándole con el puño izquierdo): ya nos veremos las caras... (1877, 26).

¹⁴⁰Al respecto, cabe mencionar que no era extraña la presencia femenina en los campamentos militares del siglo XIX en la Banda Oriental. Da cuenta de ello Candiotti (2021), por ejemplo, citando a Aráoz de Lamadrid (1895) en sus Memorias de Buenos Aires, quien afirma que “las mujeres acompañaban a sus maridos al campo de batalla o asistían a los campamentos establecidos, abasteciendo y brindando apoyo a los soldados y jefes militares” (2021, 150).

plan aún más dañino: para liberarse de presentarle a Elena pruebas que no existen sobre la infidelidad de Alberto. Simplemente decide hacerlo pasar por traidor a la patria, buscando su encarcelamiento o ejecución. Para ello utiliza a Betún, quien responde a su llamado “parándose militarmente delante de Carlos” (1877, 29), en un gesto que nos recuerda al fiel Santiago de la obra anterior. Carlos le encarga, entonces, la peligrosa misión de llevar una carta al campamento enemigo y otra al general oriental. En la primera carta se afirma que puede tomar al cabo por rehén y en la segunda se anuncia que Alberto es un traidor que “ha vendido” al ejército oriental al enemigo.

Sin embargo, esta reunión es observada a la distancia por el cabo Ardilla, quien sospecha de una trama contra su superior inmediato. Decide, entonces, seguir al cabo Betún. Observamos nuevamente el rol de los personajes de origen africano como fieles servidores, tanto para amos/jefes de origen europeo moralmente buenos como malos. Esta situación ya se analizó en el drama “El duque de Viseo” (1829), del español Manuel José Quintana, en el que, este tipo de dicotomía aparece muy marcada.

La tensión dramática aumenta con la llegada de Julia, ex amante de Carlos, engañada y abandonada por él durante un embarazo¹⁴¹. Carlos vuelve a manipularla prometiéndole matrimonio, mientras la usa para tender una trampa a Alberto: le hace creer que Julia es la viuda de un sargento caído y que, para evitarle dolor, debe fingir ser ese hombre, diciéndole que está bajo arresto y no podrán verse por un tiempo. Mientras Alberto participa en la farsa, Carlos lleva a escondidas a Elena para que lo sorprenda con su supuesta amante. El plan fracasa cuando Elena grita. Carlos queda, entonces, expuesto y huye.

En ese momento, el campamento es atacado, y Alberto, guiado por el deber patriótico - “...está antes que el hombre, el soldado” (1877, 47) -, se lanza al combate. En la confusión, es acusado de traición y arrestado, cumpliéndose el plan tramado por Carlos con la complicidad del cabo Betún. Aunque Alberto lucha

¹⁴¹Sus palabras transmiten un destino muy cruel sobre la mujer en esta situación en el siglo XIX: fue echada de su casa paterna, y tiene que vivir en la calle y en la pobreza absoluta junto a su hijo.

valerosamente contra los portugueses, es finalmente condenado a muerte como traidor.

Cuando se va a cumplir la sentencia, Elena aparece¹⁴² con un pliego en la mano; es la carta salvadora que devela el plan de Carlos. La persona que descubre todo es el cabo Ardilla:

La Providencia señora,
pintóse esta vez de negro.
(Apareciendo seguido de algunos soldados,
y conduciendo por el cuello a Betún¹⁴³), (1877, 67)¹⁴⁴.

Esta vez, con la verdad y no con la apariencia, como indica el título del drama,

¹⁴²Su aparición está cargada de dolor; ya conoce toda la verdad porque Julia se la contó luego del ataque de los portugueses al campamento oriental.

¹⁴³Cabe señalar que finalmente se dio la pelea física entre ellos que se anunciaba desde el acto I (1877, 69-70):

Afuera, esperélo,
Que Ardilla me llaman,
Y Ardilla es el negro.
Salió al poco rato
Y al salir, pesquélo;
Se opone, hace esfuerzos,
Le cojo del cuello;
Pretende dar gritos,
La boca le cierro
Se mueve, se agita,
Me muerde este dedo,
Me saca este ojo,
De un golpe certero;
La rabia me abrasa,
En ira me enciendo,
Le tiro, le arrastro,
Le hostigo con esto... (1877, 69).

Observamos en este ejemplo que el cabo habla de sí mismo en tercera persona, el personaje afrodescendiente Vichuca de “La flor del pago” de Orosmán Moratorio, abordada en otro capítulo, evidencia el mismo rasgo.

¹⁴⁴Repite esta misma imagen más adelante:

...y nada más que esto,
la Providencia hizo,
en forma de negro (1877, 69).

Se reafirma la importancia dramática de las acciones de este personaje de origen africano.

Carlos es ejecutado. Alberto y Elena van a casarse y ayudarán a Julia en su difícil situación.

Para finalizar este apartado y a modo de síntesis, observamos en esta obra la presencia de dos personajes de origen africano en el rol de soldados del ejército oriental, servicio que ya observamos en la obra anterior. Ambos personajes muestran una relación de dependencia jerárquica respecto a los protagonistas masculinos blancos del drama, y repetirán los rasgos morales de los mismos, sin que exista un tratamiento delineado de la personalidad de estos cabos. Su rol en el conflicto dramático, sin embargo, es de suma importancia; de hecho, uno de ellos determinará la resolución favorable de la trama.

A los efectos del análisis de esta tesis, podemos decir que en esta obra los personajes de origen africano no presentan características distintivas en su representación lingüística. No fue posible, por lo tanto, realizar un análisis en los niveles fonético-fonológico, léxico o sintáctico, lo que puede sugerirnos su alejamiento del habla de sus ancestros y su total “incorporación” a la sociedad uruguaya, no exenta de tensión, sin embargo, dado las menciones reiteradas al color de piel de estos personajes.

Cabe señalar que este distanciamiento de la lengua de sus antepasados parece corresponder más a la situación sociolingüística de fines del siglo XIX, la época de su representación, que al contexto histórico de 1825, en que se sitúa la acción dramática representada. Se desconoce si esta incongruencia responde a un desconocimiento del dramaturgo o a una decisión deliberada de eludir dicho aspecto.

6.4. Análisis del drama criollo “Juan Moreira” (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá

La obra “Juan Moreira¹⁴⁵” se considera un hito en el llamado “circo criollo”. Según Ostuni (2009) este tipo de espectáculos evidencia “algo de la identidad latinoamericana, por haber sido el primero que dejó de imitar las artes provenientes de Europa” (2009, 50). Según el mismo autor, “el primer circo en el Río de la Plata” se presentó “...en 1757 en Buenos Aires”, pero la actividad circense reaparece con más fuerza en 1866 con los “hermanos (uruguayos) Podestá”¹⁴⁶ (ídem).

La obra en la que nos centramos fue escrita originalmente por el argentino Eduardo Gutiérrez, quien la publicó en forma de folletín en 1878, en el diario *La Patria Argentina* (Ordaz, 1957, 42). En 1884 entrega esta obra en forma de pantomima a los hermanos Carlo, para su representación en su circo italiano (Ordaz, 1957, 42 y Ostuni, 2009, 51).

Ordaz da cuenta, además, de la dificultad en la puesta en escena de esta obra, debido a la necesidad de “actores apropiados”, es decir, capaces de “ir a caballo, cantar, bailar, tocar la guitarra y, sobre todo, manejar bien el facón” (1957, 42), por lo que se recurrió al actor uruguayo José J. Podestá¹⁴⁷. El estreno fue un éxito

¹⁴⁵Zum Felde (1967) afirma sobre este personaje que:

Juan Moreira, más argentino que uruguayo, es el prototipo del gaucho temerario y rebelde a la ley civil, gallardo y mujeriego, peleador y fanfarrón, aunque leal y generoso en el fondo, y que anda siempre perseguido por la policía, a la que desafía y burla, hasta caer vencido por la traición (...) representa un tipo frecuente en el ambiente campero de aquella época... (1967, 193).

¹⁴⁶Nos referimos a José, Juan y Antonio Podestá. Hijos de Pedro Podestá y María Teresa Torterolo, inmigrantes genoveses llegados a Montevideo en 1840 y 1842 respectivamente. Se conocieron y se casaron en Montevideo en 1861, tuvieron nueve hijos: Luis, Gerónimo, Pedro, José, Juan Vicente, Graciana, Antonio Domingo, Amadea y Cecilio Pablo. Según González Urtiaga (1994) “Estos descendientes serán durante las dos últimas décadas del siglo XIX los mayores animadores de la actividad circense en el Río de la Plata y grandes contribuidores al desarrollo del teatro rioplatense” (1994, 7).

¹⁴⁷José Juan Podestá nació en Montevideo en 1858. En 1872 asistió a un circo de origen europeo en gira por Montevideo y quedó fascinado por la actividad circense, al punto de fundar, con sus amigos, la cooperativa de aficionados “Juventud Unida” para realizar espectáculos ambulantes. Comienza a

absoluto y se siguió representando en reiteradas ocasiones¹⁴⁸. En 1886, entonces, los ya mencionados hermanos Podestá le agregan diálogos a esta pantomima, “extraídos del mismo folletín de Gutiérrez” (1957, 43).

Esta obra puede clasificarse como un drama criollo, género que, según Castagnino (1981):

En principio se aplicó a los dramas gauchescos, de trasfondo romántico-social y, casi siempre, de asuntos referidos a un pasado inmediato. Fueron sus gestores y difusores los circos trashumantes. Después incluyó “los dramas rurales”, en los que “el paisano” – transformación del gaucho¹⁴⁹ legendario – comparte con el colono inmigrante conflictos, rozamientos, problemas e injusticias de terratenientes, arrendatarios y autoridades abusivas. Es la etapa en que los ex saltimbanquis se transforman en actores de escenario “a la italiana”, en teatros estables urbanos (1981, 121).

El mismo autor vincula este tipo de teatro con el surgimiento y afianzamiento de la nacionalidad, tanto en Argentina como en Uruguay (1981, 126). En este tipo de teatro, también desde lo lingüístico se buscó construir una identidad, a través de la representación literaria de una variedad gauchesca o rural, de la que hablaremos más adelante.

El argumento dramático se basa en una reclamación económica de Juan Moreira, el protagonista, contra Sardetti, situación que se desarrolla frente a un juez de paz de campaña. Dicho juez (“alcalde” en el texto) desestima la veracidad de la deuda

estudiar música y canto en la Escuela Banda Municipal de Montevideo. Su primer contrato de trabajo fue en 1875, siendo un adolescente, como trapealista, con el empresario argentino Félix Hernault. Luego realizará giras por toda la campaña uruguaya, y en 1880 funda en Buenos Aires la compañía Rosso-Podestá, junto a sus amigos de la infancia, como Ángel Rosso entre otros, y dos de sus hermanos, Juan y Antonio (González Urtiaga, 1994, 10 y ss.)

¹⁴⁸La representación de esta obra no se limitó sólo a Montevideo. Ostuni (2009) da cuenta, por ejemplo, de su representación en Paysandú en 1893 (2009, 50). Ordaz (1957), por su parte, refiere que el éxito de esta obra radica en que “Gutiérrez había penetrado con su folletín en la rebeldía instintiva ante la autoridad y la defensa del más débil, que existe latente en el pueblo (...) *Juan Moreira* expresaba, y no por casualidad, un hondo problema social, ya entonado en sextetos vigorosos por José Hernández al referirse al gaucho...” (1957, 43).

¹⁴⁹Para una definición y caracterización de este tipo social, así como un recorrido de su representación literaria a lo largo del siglo XIX y principios del XX, recomiendo ver el artículo de Moure (2011, 4 y ss.).

reclamada, confiando únicamente en la palabra de Sardetti, y dirigiéndose con palabras muy duras y violentas hacia Moreira. Es inevitable recordar aquí al Martín Fierro (1872), del escritor argentino José Hernández, quien también plantea un personaje gaucho excluido de las instituciones sociales como la justicia, un incomprendido, que recibe y genera violencia¹⁵⁰.

Luego de ser castigado en el cepo por desafiar la decisión del juez, Juan Moreira se va a una pulpería, donde se encuentra con otros personajes, y también con el mismo Sardetti. En ese ámbito de camaradería este último sí admite ser deudor del primero¹⁵¹. La rabia de Juan Moreira no se hace esperar y mata a Sardetti en el acto. Así las cosas, el personaje huye del pago, para no ser encarcelado. La impulsividad y violencia del protagonista y, que se convierta en prófugo de la justicia, también lo emparenta con el personaje de Martín Fierro, y, por consiguiente, con un estereotipo del “gaucho”.

La situación se intensifica porque Moreira, además, pretende matar al juez. Al mismo tiempo, Vicenta, la esposa de Moreira, se encuentra en el cepo como método persuasivo para que su marido se entregue a la justicia. De todas maneras, el plan manifiesto de los soldados no es respetar la vida de Moreira sino matarlo, alegando “que se había resistido” (1886, 9). Otra nota de complicación al conflicto dramático son las intenciones amorosas que el juez, llamado Francisco, pretende con Vicenta. Finalmente, Moreira logra asesinar al juez de paz.

En el acto II nos encontramos a Juan Moreira en otro pago, en el que salva a “Marañón”, un antiguo amigo, de ser asesinado por cinco bandidos (1886, 12). Este

¹⁵⁰ Ambos textos además evidencian representaciones lingüísticas del habla rural y de la vida de campo.

¹⁵¹ A modo de ejemplo de la representación que del habla rural realizan los autores de este drama observemos el siguiente diálogo:

Sardetti. — E verdá, amigo Moreira, yo he negao la deuda porque nun tenía plata y si lo confesaba me iban a vender el negocio; más yo sé que le debo e algún día le he de pagar.
Moreira. — Me han puesto en el cepo de cabeza, como a un ladrón, me han golpeau cuando me han visto indefenso, y por último, me han largao con el calor de la marca, diciéndome que me habían de mandar a la frontera (1886, 4).

le ofrece a Moreira trabajo y que deje Buenos Aires y la vida de gaucho, pero Moreira rechaza la propuesta, ya que tiene la esperanza y anhelo de reunirse con su esposa e hijo. Este episodio constituye un hito en la vida del héroe, ya que se le ofrece la oportunidad de una nueva vida, pero la rechaza porque son más fuertes sus convicciones y el amor a la familia.

El personaje de origen africano de este texto, por su parte, aparece en la escena IV de este acto, en el contexto de un baile en otra pulpería. Moreira sigue huyendo, aunque ha intentado entregarse, luego de descubrir que su mujer tomó otro marido, su compadre Giménez. Si bien el drama no aclara el tiempo transcurrido, por un parlamento del pequeño hijo de Moreira se entiende que hace años que no se ven. Además, a Vicenta le han dicho que su marido había muerto, lo que justifica, en el contexto dramático, “que se haya entregado a otro hombre”.

Por lo dicho, el ánimo de Moreira es más bien melancólico en esta escena, pese al ambiente alegre de la pulpería. Habla con varios paisanos que se preocupan por su vida y le advierten que la policía continúa buscándolo. Uno de estos paisanos es el “negro Agapito”, con el que tiene un breve diálogo:

Todos. — ¡A bailar! (Se baila un gato; a la mitad del baile el negro Agapito dice:)

Agapito. — Muy bien amigo, Moreira; déjeme un barato con esa güeña moza.

Moreira. — Cuando no habías de ser vos; güeno, vení. (Dirigiéndose a la mujer). Vea prenda, la va a acompañar este mozo que baila mejor que yo; está un poco quemao del sol, pero eso no quiere decir que sea mal compañero (1886, 19).

En ese contexto llegan a la pulpería “400 soldados”, comandados por el sargento Navarro, en busca de Moreira (1886, 20). Este logra escapar, peleando contra todos, e hiriendo a Navarro. Sin embargo, el mismo Moreira cura al sargento, pues reconoce su valentía¹⁵². Finalmente, el protagonista es alcanzado por la policía en otra “casa de baile” (1886, 21) y es asesinado mientras duerme. Nadie intenta salvarlo, pues los demás personajes se retiran al ver a los soldados, cumpliéndose

¹⁵² Este episodio es casi idéntico al de Martín Fierro y el sargento Cruz (1872, Canto IX de primera parte), allí se resalta la valentía heroica y “hombría” de ambos personajes, incluso más allá de pertenecer a bandos opuestos.

la profecía de Navarro, quien había dicho:

No habiéndolo prendido yo, lo que es a usted, no lo priende naides, a no ser que lo agarren dormido y a traición (1886, 21).

El personaje de Agapito no vuelve a aparecer en la obra. Se observa, entonces, que este personaje afrodescendiente comparte las características de la variedad rural o lengua gauchesca¹⁵³ hablada por el resto de los personajes. Al respecto Moure (2010) define esta variedad:

como un producto artificial gestado por hablantes de la variedad autónoma (estándar y culta), que fue volcado en el canal escrito de esta última. Ese sistema tomó efectivamente sus elementos del habla real de los habitantes de un vasto territorio de llanura de límites difusos, y se constituyó como un dialecto secundario y heterónimo con respecto al estándar, y también virtual, en tanto resultó de un recorte consciente y selectivo de los rasgos lingüísticos - fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos - que en la percepción de los autores del género poseían un mayor poder caracterizador de la lengua de los personajes que se proponían reflejar (2010, 2)¹⁵⁴.

Asimismo, el autor cita a Rama, quien sostiene que esta variedad se desarrolló:

en una zona lingüística débil y confusa, a mitad de camino entre un centro idiomático asentado en las aldeas-capitales (Buenos Aires y Montevideo) y un vasto y desmembrado anillo de lenguas indígenas o extranjeras (portugués) que fija la línea fronteriza. Esa variedad rural rioplatense fue incorporada y sometida a un proceso de elaboración por parte de escritores urbanizados, que no la poseían como propia, pero que la remedaron y la pusieron por escrito (Rama, 1987 en Moure, 2010, 3).

A su vez, encontramos en la escena citada un comentario respecto al color de piel

¹⁵³Moure (2011) prefiere el segundo término en tanto es una variedad lingüística que no busca aludir a un espacio geográfico sino al personaje que la emplea (2011, 6).

¹⁵⁴En Moure (2011) agrega que esta variedad "...amalgama en una dimensión única fenómenos fonético-fonológicos, gramaticales y léxicos resultantes del proceso de koineización del español introducido en América por los contingentes conquistadores", que provenían en su mayoría de zonas meridionales de la península y de Islas Canarias" (2011, 4-6).

de Agapito, en tono jocoso, pero asociado a una valoración social. Es decir, pese a su color de piel, la dama en cuestión no debe rechazarlo, pues es buen bailarín, que era una representación social muy generalizada sobre los afrodescendientes.

Cabe destacar que es el único paisano que aparece con nombre propio en la pulpería, lo que nos demuestra cierta intención de destacar a este personaje. De todas maneras, creemos que el uso del nombre propio puede relacionarse con el hecho de que este personaje ya había aparecido en el repertorio de canciones del actor José Podestá en su caracterización como el payaso Pepino 88¹⁵⁵.

Agapito es el protagonista de la canción “Recelos de Agapito”, reproducida por González Urtiaga (1994), en la que se observa la misma representación lingüística del habla tipo rural o gauchesca, que ya mencionamos, y se destaca, asimismo, el color de piel del personaje:

betún, mezclado con tinta,
Linda estatua...de carbón (1994, 45).

La intención humorística que plantea la canción es producto, justamente, del color de piel de Agapito, unido a las malas interpretaciones que realiza de lo dicho por otros. Al respecto Moure (2011) afirma que “es innegable que ese efecto bufonesco se asienta en buena medida en la variedad lingüística empleada por los personajes” y que se incluye en una tradición de “farsas y églogas españolas de ambiente (y lenguaje) rústicos compuestos en el tránsito del siglo XV al XVI (...) caracterizada por el rescate y selección de fuertes rasgos de oralidad” (2011, 10).

El yo lírico de la canción se ubica como testigo de los hechos:

Hablando un señor conmigo

¹⁵⁵Con el personaje del payaso Pepino 88, José Podestá cantaba diversas canciones que tenían por protagonistas a tipos sociales como el vendedor ambulante, los compadritos, el lechero vasco, etc. Afirma González Urtiaga (1994) que los “imitaba con la dicción exacta” (1994, 23). Respecto al personaje del payaso, el mismo autor señala que, “era un payaso diferente. Un payaso criollo. El tipo de clown que se estaba acostumbrado a ver era el de origen inglés (...) Este payaso saltimbanqui era morocho, de pelo crespo y bigote espeso. Imitador de inmigrantes, mezcla de tano y vendedor callejero, con dotes de cantor y bromista, con la picardía del gaucho de intenciones maliciosas y el oportunismo cómico del napolitano” (1994, 19).

me decía: esto está feo,
que negro porvenir veo
para esta tierra, mi amigo.
Agapito fue testigo
y exclamó: no hay que decir
me ha dicho negro clarito,
y en vez de negro Agapito
que soy negro...por venir

Un francés por distracción,
lo pisó con suavidad
y lleno de urbanidad
le dijo: Monsieur, perdón
Agapito compadrón
se lo miró con recelo
y como escarbando el suelo
y bufando de rabioso
le dijo: francés sarnoso
más perdón será tu aguelo¹⁵⁶ (1994, 46).

A modo de cierre del presente análisis, podemos afirmar que la aparición de un personaje afrodescendiente en esta obra es incidental y está limitada a un episodio menor y anecdótico en la trama. Este personaje parece constituirse como un miembro más del entorno humano de una pulpería y diluirse junto a “otros paisanos”, aunque se le asigna un nombre propio. Se menciona su color de piel mediante la metáfora “quemao por el sol” y se caracteriza su forma de hablar con

¹⁵⁶Es inevitable recordar, en este remate, una vez más, al Martín Fierro (1872), concretamente al Canto VII en el diálogo que mantienen Martín Fierro y el “negro” durante un baile. Los personajes afrodescendientes de ambos textos se encuentran enojados y malinterpretan las palabras dichas por un personaje blanco y gaucho:

Fierro: Lo conocí retobao,
me acerqué y le dije presto:
Por...rudo...que sea un hombre
Nunca se enoja por esto.
corcovió el de los tamangos
y creyéndose muy fijo:
Más *porrudo* serás vos,
gaucho roto, me dijo (1994, 71). (En cursiva en el original).

Obsérvese que ambos poemas utilizan la palabra “roto” para atacar a Martín Fierro en uno, y al francés, en el otro. En ambos se supone que la falta de comprensión de los personajes afrodescendientes provoca la risa del público.

rasgos lingüísticos propios del habla tipo rural o gauchesca, que ya hemos señalado, que incluye, entre otros rasgos, “el refuerzo velar de la semiconsonante /w/” (2010, 4), como en “güena” (por *buena*), que comparten tanto Agapito como Moreira, y en “aguelo” (por *abuelo*), presente en la canción “Recelos de Agapito”. Otro elemento característico es la caída de /d/ intervocálica, especialmente con la terminación en “ao” en los participios (2011, 7), como en “quemao” (por *quemado*) y “largao” (por *largado*) en el habla de Moreira, y en “negao” (por *negado*), en Sardetti.

Asimismo, el hecho de que se tratara de un personaje cuya representación lingüística era conocida dentro del repertorio tradicional del famoso actor José Podestá, pudo haber contribuido a dotar al drama de un tono humorístico, especialmente si dicho conocimiento formaba parte del bagaje del público espectador, como creemos que es el caso.

6.5. Análisis del drama “Juan Soldao” (1893) de Orosmán Moratorio

Orosmán Moratorio nació en Montevideo en 1852 y murió en la misma ciudad en 1898¹⁵⁷. Rela (1988) define su obra como perteneciente al “género gauchesco”¹⁵⁸, pero también afirma que este dramaturgo “creó numerosos sainetes, dramas y comedias bajo el signo romántico” (1988, 92). Rela, además, le adjudica la autoría de más de veinte obras dramáticas, identificándolo como el autor “más popular de los que aspiraron a una permanencia dentro del teatro uruguayo de tema criollo” (ídem). Formó parte, asimismo, de un grupo de poetas nativistas, identificados con la revista *El Fogón* (1895)¹⁵⁹.

Con respecto a la obra que desarrollaremos en este capítulo - y que fuera estrenada en 1893 por la “Compañía Podestá en un circo de Tucumán” (Zum Felde, 1967, 193) - es interesante rescatar lo que afirma Rela (1988):

Juan Soldado es una crítica a los malos gobiernos y a la autoridad policial prepotente e inmoral, escrita en lengua gaucha y con escasa preocupación por la técnica y estructura dramática. Desde luego que comparándolo con los primitivos del género resulta de superior calidad y hasta revolucionario en cuanto a que intenta una saludable protesta social (1988, 93).

Zum Felde (1967) comparte la visión de Rela y afirma, por su parte:

¹⁵⁷No debe confundirse a este escritor con su hijo, de idéntico nombre, quien también fue un reconocido poeta, periodista y dramaturgo.

¹⁵⁸Zum Felde (1967) es más bien crítico con este teatro “de modalidad gauchesca o pseudo-gauchesca” que cultivaban Orosmán Moratorio y, especialmente, Elías Regules. Afirma que “nada tiene que ver con el paisano verdadero: es un ente retórico, al que los cultos aficionados montevidianos-doctores, negociantes, políticos, prestaban su propia sentimentalidad literaria o su humorismo refranero...” (1967, 191). Sin embargo, sí elogia a Moratorio en cuanto a su “pequeño lugar significativo en la evolución del teatro platense” (ídem) justamente con la puesta en escena del drama que nos convoca. Ya recomendé al lector a Moure (2011) para observar el devenir histórico y el trasfondo ideológico de la figura del gaucho en el Río de la Plata.

¹⁵⁹Esta revista fue de suma relevancia en el ambiente criollista y nativista del Río de la Plata. La editaban Orosmán Moratorio y Alcides de María durante los años 1895 y 1896 con una frecuencia semanal. Remito al lector interesado en ahondar en los tópicos e intereses de esta revista al exhaustivo artículo de Casas (2018).

El personaje y la acción del drama, son un aspecto de ese fundamental conflicto del paisano noble y libre, con la autoridad civil o militar, despótica o arbitraria, que inspira toda la literatura gauchesca posterior al 50, y da vida a la más genial de sus producciones, el *Martín Fierro*. Juan Soldao representa más especialmente el aspecto político de ese conflicto, teniendo además su significado de protesta cívica contra los despotismos gubernamentales de la época” (1967, 193).

La obra a la que tuve acceso comienza por la escena primera del cuadro tercero, pues está incompleto el ejemplar donado por la familia Moratorio a la Biblioteca Nacional¹⁶⁰. Lo que se lee en dicho cuadro es lo siguiente: “¡Sufragio Libre!”, y se aclara en una acotación que el lugar es el mismo del faltante cuadro anterior, es decir, “frente a la pulpería de Chinchurreta”. La acotación describe que “...se colocará sobre la mesa una especie de cajón fúnebre, corto y alto, forrado de negro, en cuya parte superior se leerá la palabra Sufragio” (1893, 35).

Chinchurreta y Pedro Paz son los personajes de esta primera escena; el segundo desea llegar al “juzgao” y el primero le da indicaciones, en una lengua que evidencia el origen italiano del personaje, al punto de que se podría afirmar que habla en cocoliche¹⁶¹. Luego, ambos dialogan sobre “el cajón” antedicho, que es en realidad una urna de votación.

Se hace patente que Paz no cree en estas elecciones por estar “lejos del juzgao¹⁶²” y tener la vigilancia, e intromisión, de los “quefe políticos¹⁶³” (1893, 36). Chinchurreta le confirma que ellos, efectivamente, son los responsables de que la elección se realice en la pulpería. Luego, en la escena segunda del mismo cuadro,

¹⁶⁰ Investigué tanto en la biblioteca de la EMAD como en la del Palacio Legislativo, pero no contaban con ejemplares de esta obra.

¹⁶¹ Nombre con el que se conoce al español hablado por los inmigrantes italianos establecidos en el Río de la Plata durante la segunda mitad del siglo XIX, es una variedad producto del contacto de dos lenguas, español e italiano, especialmente en aquellos de “...nivel socio-ocupacional y de instrucción bajos, (...) edad de emigración tardía y monolingüismo dialectal original...”, lo que condujo “...generalmente a la mezcla de lenguas” (Barrios, 2008, 400).

¹⁶² Los jueces letrados efectivamente tuvieron a su cargo la gestión del sufragio en Uruguay durante el siglo XIX (Alexandre de Oliveira, 2016, 3).

¹⁶³ Estos “jefes políticos” se refieren a las históricas divisas en nuestro país, colorados y blancos, como quedará patente más adelante en el drama.

llegan Juan, un soldado que custodia la urna, y el juez Ramón. No se aclara el rango o cargo de Juan, pero este le insiste al juez para que instale la mesa de votación. Sin embargo, este último le responde que se debería esperar al “comesario” (1893, 38), algo que Juan desestima finalmente, e inicia el sufragio.

Podemos deducir que Paz es un personaje de origen africano por las numerosas formas que tienen otros personajes de referirse a su color de piel. Por ejemplo, Chinchurreta saluda a Paz con un “Hola, caquita di betún” (1893, 36), y “(a Paz) Andate á miter to papeleta, carbuncito” (1893, 38). Asimismo, el Juez dice “(A Paz, mirando a todos lados con recelo) Retírese, morenito, que aurita no más cái el comesario” (1893, 38). El mencionado pulpero, más adelante, también se refiere a Paz como “hirmano carbún” (1893, 39), y “¡Vedete, nerito cielo qui mete la papelita!” (1893, 40). El coronel, por su parte, en la escena sexta, durante la detención de Paz¹⁶⁴, le dice “vamos andando, negrito”, “negro trompeta”, y “¿Qué dice este negro?” (1893, 47). Estos calificativos muestran un claro desprecio hacia este personaje, especialmente desde aquellos que ostentan autoridad, incluso por parte del pulpero, que es especialmente escatológico en su forma de aludir a Paz. Más adelante, José, un argentino, también se va a referir a su color de piel al preguntarle: “Diga, morenito, pues como extranjero lo ignoro, ¿pa qué son estas elecciones?” (1893, 43).

El desconocimiento de José del proceso del sufragio lo lleva a pensar que está en presencia del cajón fúnebre de un niño, en lugar de frente a una urna de votación, dando lugar a una escena de efecto jocoso. Paz, frente a la confusión del paisano, quiere explicarle el proceso, aunque él no pueda votar, pues como afirma: “Yo no

¹⁶⁴No es claro en el texto el motivo de la detención de Paz, aunque probablemente se explique en las escenas faltantes. De hecho, él no es el único arrestado, también se llevan a José, quien protesta y afirma: “Me quejaré a mi Cónsul” (1893, 47), ya que es argentino. También es arrestado un personaje llamado Serapio. En esa oportunidad, Paz intenta su defensa también mencionando su color de piel:

Paz: ¡Usted, coronel...se conjunde por la color de mi cara y me cré un disgraciado; pero debe saber que gentes de más baja ralea ocupan altos puestos! (ídem).

Con esta defensa sólo consigue ser atado mientras lo arrestan.

soy del pago” (1897, 37). En el intento de explicación se observa una clara reflexión crítica respecto al sufragio por parte de Paz, y encontramos una autoalusión a su color de piel:

José (asombrado) ¡Pero si parece una creaturita! ¡un cajoncito tan chico!...
Paz. Es que lo han empequeñecido los mismos que debieron haberlo hecho grande.
José. Perdone amigo; pero no entiendo jota
Paz. Vengasé pacá y lea, si no le estorba lo negro
José. Mal que bien me doy cuenta de esas letrazas. (deletreando) ¡Sun-fra-gio!.. ¿y quién era ese...ño Sunfragio?
Paz. El sufragio, o ño Sunfragio como usted dice, era algo güeno, destinao a hacer el bien de la patria. Pero...como Jesucristo, cayó en manos de los fariseos y éstos lo escarnecieron y lo crucificaron (1893, 39).

En esta escena se observan varios de los rasgos lingüísticos característicos de la lengua gauchesca que ya señalábamos en “Juan Moreira”, y que comparten tanto personajes de origen europeo como afrodescendientes. Se agregan ejemplos de la “inestabilidad de las vocales átonas” (Moure, 2011, 7) como en “comesario” (por *comisario*), y “la acentuación de pronombres enclíticos” (2011, 5) como en “Vengasé pacá” (por *véngase para acá*), realizándose, además una apócope.

Se continúa en el drama con la mirada crítica hacia estas elecciones a través de hechos por demás elocuentes: un votante da a entender que no es quién dice ser y logra votar igual¹⁶⁵. Otro personaje, un militar, vota mientras dice lo que votó en voz alta. Frente a esto, Juan le recuerda que el voto es secreto. En la escena quinta aparece “una tropilla¹⁶⁶ de suidadanos” (1893, 42) a votar. El comisario advierte que los dejen pasar pues “vienen a usar de su derecho”. Frente a esto Chinchurreta le dice animadamente a Paz:

¡Questo l´é il pueblo soberanos!

¹⁶⁵El texto afirma a modo de acotación: “Serapio, después de cambiarse el saco y el sombrero con otro paisano a la vista del público, se acerca a votar de nuevo” (1893,44).

¹⁶⁶El dramaturgo elige aquí una sugestiva animalización para referirse a los “ciudadanos” comprados por el poder político. Se hace patente el sentido crítico de la obra: parece querer afirmar que quienes tienen fines utilitarios en el voto son animales/bestias. Además, está en consonancia con el ambiente rural del drama.

Mientras Paz retruca “Los carneros¹⁶⁷ de siempre”, en clara alusión a que son votos comprados por el Juez, este último arenga animadamente a los votantes:

Juez. Meta su botón por ese ajuero (1893, 42).

El juez, asimismo, le permite votar a alguien de este grupo con un nombre falso. Juan protesta nuevamente, pero es ignorado. Los personajes quedan divididos así en tres bloques. Los más críticos con el proceso de votación son el soldado Juan, quien custodia la urna, y el mencionado personaje afrodescendiente, Paz. Luego encontramos a los personajes que muestran complacencia frente a este proceso plagado de irregularidades, que son personajes, además, que ostentan el poder, es decir, el juez y el comisario.¹⁶⁸

Por otro lado, hay personajes que evidencian una gran ignorancia del proceso, como el mencionado José y otros paisanos que se prestan a las irregularidades, pero desconocemos sus razones. Probablemente estén motivados por ventajas personales recibidas a cambio de sus votos¹⁶⁹.

Se puede observar, por primera vez en las obras analizadas en esta tesis, un rol protagónico del personaje afrodescendiente. Luego de realizar una férrea defensa del acto del sufragio y denunciar todas las irregularidades observadas de primera

¹⁶⁷Se continúa con la animalización mencionada en la nota anterior.

¹⁶⁸Remito al lector interesado en ahondar en el proceso electoral uruguayo, antes de la creación de la Corte Electoral en 1927, al artículo de Alexandre de Oliveira Bazilio de Souza (2016). Dicho autor afirma, por ejemplo, que “A partir del siglo XIX se vio en Iberoamérica la amplia adopción de las elecciones como mecanismo para legitimar el poder estatal y designar los ocupantes de cargos públicos. Su práctica, no obstante, recibió muchas críticas de los contemporáneos, principalmente por el fraude...” (2016, 2). El autor, asimismo, cita la obra de Pivel Devoto, *Historia de los partidos políticos en el Uruguay* (1942-1943), afirmando que “el fenómeno electoral uruguayo de la época estuvo marcado por el fraude, la violencia y la baja participación de los electores. Recién para el período que se abre en los años 1870 el autor [por Pivel Devoto] señala con alguna claridad aspectos positivos en este campo, como las reformas en el Registro Cívico o las discusiones sobre la representación proporcional” (2016, 3).

¹⁶⁹El mismo artículo mencionado en la nota precedente también afirma que el propio concepto de “ciudadanía se desarrolló por iniciativa estatal y no de la población” (2016, 2), lo que explicaría las actitudes despreocupadas y laxas que adoptan algunos de los personajes de este drama. Aún, en esta época, está en formación el concepto de ciudadano oriental.

mano¹⁷⁰ durante el proceso de votación, en la escena sexta, Paz es arrestado por el coronel. Frente a este hecho, se revela como poseedor, él también, de poder:

Paz. ¡Alto! (sacando un papel con las pinzas que empleó en el prólogo¹⁷¹) Y lea ese documento, si gusta.

Coronel. Pa papelitos estoy yo (con violencia)

Paz. Abra el ojo, Coronel, porque mi cónsul¹⁷² es el único que hoy se respeta

Coronel. ¿Qué dice este negro?... (agarra el papel y lee) “A todas las autoridades de la República...se manda guarden la mayor consideración y respeto...al portador de la presente”

Paz. Vea la firma Coronel. La firma de mi cónsul... ¡su amo!

Chinchurreta. ¡Bravo, caquita de betún¹⁷³!

Coronel. (mirándolo de arriba abajo¹⁷⁴) ¿No habrás robado esos papeles?

Paz. ¿Robao?... Lea más abajito y después...ruémpalos, si le parece (1893, 48).

Claramente observamos a un personaje de origen africano por fuera del rol de sirviente que cumplió en otras obras analizadas; o de soldado, perfil también analizado en su dimensión histórica en esta investigación. Paz toma en esta escena audazmente la palabra, enfrentándose a aquellos que, desde el poder, lo cuestionan, al punto de que el coronel llega a sostener que el papel es robado. Paz aparece defendiendo causas patrióticas y populares, como lo es un sufragio que debe llevarse a cabo con garantías y sin irregularidades.

En el acto segundo, que comienza por el cuadro cuarto, sin embargo, Paz está preso y maniatado, junto al custodio Juan y otros paisanos. En el caso de Juan, ha recibido, además, brutales apremios físicos; al punto de ser dado por muerto por

¹⁷⁰En concomitancia con las irregularidades ya mencionadas, asombrosas para la mirada actual, cabe agregar el secuestro de Juanita, esposa de Juan, durante la escena sexta. Dicho secuestro tiene como objetivo sacar al mencionado custodio de su puesto de vigilancia y así alterar los votos de la urna.

¹⁷¹No poseemos información que explique el uso de estas pinzas, ya que está incluida en las escenas faltantes.

¹⁷²El personaje afrodescendiente Paz, entonces, es extranjero, probablemente argentino. A esto se refería con “Yo no soy del pago” en la escena III.

¹⁷³Es la segunda vez en esta obra que Chinchurreta se refiere a Paz por medio de este epíteto tan particular, escatológico y despectivo, aunque no parece, en los hechos, ser la intención de este personaje denigrar a su amigo sino más bien apoyarlo.

¹⁷⁴En clara actitud de desprecio.

sus captores. No obstante, logra escapar¹⁷⁵ y es perseguido por varios soldados, quienes finalmente lo hieren gravemente.

En ese momento de tensión final, la apoteosis de este héroe¹⁷⁶, a quien desde el título se lo nombra como protagonista del drama, llega con la exclamación:

¡un colorao sabe morir!... ¡asesino! (1893, 59).

Mientras cae malherido, saca una pistola, y hiere de muerte al Coronel, gritando: “¡Aura sí, mueran los tiranos! (ídem).

Este último, moribundo, tiene fuerzas para dar la última orden sobre el cadáver de Juan:

...cortenlé la cabeza...y... al arroyo con él (ídem).

Es evidente el intenso odio mutuo de estos personajes. El texto deja entrever motivaciones políticas, pero claramente falta desarrollo dramático del conflicto, seguramente presente en los cuadros faltantes.

De esta manera, el texto se interrumpe en la escena IV del acto segundo, no contamos con el final del drama. Hace su aparición en esta escena Juana¹⁷⁷, ahora viuda de Juan Soldao, cuyo cadáver sin cabeza efectivamente fue arrojado al mar¹⁷⁸. La actitud de esta mujer es de absoluta desesperación; la acotación dramática sentencia: “sus movimientos denotan alguna alteración de las facultades mentales” (1893, 64). Los demás prisioneros, por su parte, también han logrado escapar y el “Soldado 2”, antiguo cómplice del Coronel, ha desertado, y se unió a los prisioneros

¹⁷⁵La única motivación de este personaje para escaparse, según sus palabras, radica en “mi mujer...y mi venganza” (1893, 54), en alusión al secuestro de Juanita en la escena VI del acto I, ya mencionado.

¹⁷⁶ Este cuadro dramático, de hecho, lleva el subtítulo de “La muerte de un valiente” (1893, 58).

¹⁷⁷Desconocemos cómo escapó del secuestro.

¹⁷⁸El autor titula este cuadro: “El hombre sin cabeza” (1893, 60).

huidos. Es por boca de este último, que los demás personajes se enteran del fallecimiento del Coronel y de Juan. El personaje de origen africano Paz no vuelve a ser mencionado.

A modo de síntesis y cierre del presente análisis podemos sostener que el personaje de origen africano de esta obra se destaca en un rol poco común. Es un personaje con convicciones éticas fuertes, que enfrenta al poder, y que él mismo lo ejerce, al menos parcialmente, al estar protegido por un “cónsul”. Lamentablemente no poseemos en su totalidad la obra dramática para tener más conocimiento de cómo logró tal posición social. De igual manera, por lo novedoso y aún incipiente que resulta el acto del sufragio en nuestro país, podemos suponer que el drama se ambienta algunos años antes de la fecha de representación, es decir, 1893. Sin embargo, por la misma razón mencionada anteriormente, no podemos comprobarlo.

Asimismo, respecto a la forma de expresarse del personaje afrodescendiente no se evidencian rasgos lingüísticos distintos al de los demás personajes, quienes se expresan en un habla rural o lengua gauchesca (Moure, 2011). Hemos caracterizado esta forma de habla ya en el capítulo anterior, siguiendo a Moure (2010 y 2011). Mencionábamos algunos de sus rasgos más sobresalientes, como la caída de /d/, como se da en esta obra en “usté” (por *usted*), “robao” (por *robado*), “juzgao” (por *juzgado*), “destinao” (por *destinado*); la inestabilidad de las vocales átonas, como en “comesario” (por *comisario*); la acentuación de pronombres enclíticos, como en “vengasé” (por *véngase*); y, finalmente, el refuerzo velar de la semiconsonante en “güeno” (por *bueno*), entre otros rasgos.

Si bien el habla de Paz no evidencia la presencia de rasgos lingüísticos propios de la representación literaria estereotipada de los afrodescendientes, su color de piel sí parece ser un rasgo identificador, pues es obsesivamente aludido por los demás personajes del drama, en una gama muy variada de epítetos, que terminan reforzando y naturalizando la discriminación hacia Paz.

Se encuentra presente, además, en esta obra un personaje de origen italiano, que se expresa en un dialecto asociado al cocoliche, que muestra la diversidad lingüística de la época, a la vez que contrasta con el habla del personaje

afrodescendiente que parecería evidenciar cierta integración social, al compartir las características de habla de los personajes de origen europeo.

6.6. Análisis del drama campero “La flor del pago” (1894) de Orosmán Moratorio

Esta obra dramática pertenece al mismo autor que vimos en el apartado anterior; se presenta como un “Drama campero en dos actos y ocho cuadros. Estrenado por la compañía Podestá-Scotti el 17 de abril de 1894” (Moratorio, 1894, 312). El argumento de la obra se centra en una familia humilde del ámbito rural, integrada por un matrimonio, Ña Benita y Ño Cirilo, y su hija, Laura, quien despierta el interés amoroso de varios personajes, especialmente de Lino, aunque ella ama a Pablo. Sobre este triángulo amoroso gira el conflicto dramático. El personaje de origen africano se presenta desde el primer acto como “Tío¹⁷⁹ Vichuca (negro viejo)”; es esclavo o criado de Laura y muestra un gran cariño por ella y por el hombre que esta ama. Su intervención, como desarrollaremos más adelante, será clave para el feliz encuentro amoroso de esta pareja.

Asimismo, encontramos varios personajes de distintos orígenes: “Chipurria (vasco), Jesús (gallego), Muller (inglés), Richard (francés)”, (1894, 312). Observamos aquí que este dramaturgo mantiene su interés por la diversidad cultural y lingüística que presentaba Montevideo en el siglo XIX, ya evidenciado en el drama anterior, a través del personaje de Chinchurreta, quien era de origen italiano.

El primer acto se centra en la presentación de Laura y en el interés amoroso que despierta, como ya dijimos, en varios personajes, incluidos los inmigrantes ya mencionados. Se encuentran todos reunidos en la cocina de la estancia de Cirilo para compartir un puchero, mientras esperan su cocción, Lino toca la guitarra, Vichuca aviva el fuego, Laura borda en silencio y los personajes migrantes beben y juegan a las cartas. Será una constante a lo largo del drama el juego y la bebida entre estos últimos personajes, factores que despiertan variadas discusiones e

¹⁷⁹Esta fórmula de tratamiento era común durante el siglo XIX para referirse a una persona de origen africano de avanzada edad (Coll, 2010).

intercambios entre ellos. Observemos, a este respecto, el siguiente diálogo entorno a un juego de cartas, que ejemplifica la representación que realiza el dramaturgo de las diferentes lenguas y hablantes involucrados en la escena:

Chipurria. Partido ganando, burro quedando (...)

Muller. ¿Estar buros, mister Carancho? ... Yo montar la boricos (...)

Jesús. El injlés siempre es injlés: pita y chupa.

Richard. ¡Carambolit; toujours mamado et toujours tirrado á la bartol; (1894, 314).

A lo largo del drama el autor caracteriza el habla de estos migrantes de manera regular y sistemática. Por ejemplo, el habla del vasco Chipurria siempre incluye una fuerte presencia de gerundios, que podría interpretarse como un rasgo de contacto de lenguas. El personaje de habla inglesa, por su parte, es representado con el uso de verbos en infinitivo y el mantenimiento de alguna palabra directamente en inglés, como en este caso “míster”. En cuanto al personaje gallego, sus intervenciones se caracterizan por un uso de la grafía “j” que no es propio de la ortografía del español, en un intento por representar el contacto entre el gallego y el español. Finalmente, el personaje francés, también mantiene como representación lingüística el uso de palabras en su lengua de origen, como el personaje inglés, en este caso, “toujours” (siempre) y “et” (y). También se da la conformación de palabras cuya base es del español pero el sufijo pertenece al francés, como en “¡Caramb-*olit*!”. La influencia del francés también se ve en la caída de /a/ final en la construcción “á la bartol”, del español rioplatense “a la bartola”, lo que produce un efecto jocoso.

En esta escena además se expresa el esclavo Vichuca afirmando que:

amita mas linda que las flores (1894, 314).

Esta frase se asocia con el título del drama y el interés generalizado que despierta este personaje femenino. Comenzamos a observar en este ejemplo, características ya trabajadas en la representación de un hablante de una lengua africana, como la ausencia de verbo, en este caso el verbo ser, y el diminutivo de cariño para el ama

joven, que también es un estereotipo de la forma de relacionamiento entre ambos personajes. En la dinámica de ama-esclavo se manifiesta la lealtad incondicional de este último¹⁸⁰. El efecto final parece ser el de la infantilización del discurso del esclavo, como veremos en otros ejemplos.

Al avanzar con la trama de la obra, observamos que Lino, impulsado por su interés amoroso, le habla a Cirilo, padre de Laura, quien sostiene que será ella quien elija a su marido. Vichuca interviene afirmando que:

amita casarse no, amita no quererte (1894, 316).

Se aprecia en este pasaje un tuteo¹⁸¹, que introduce una enemistad entre Lino y el esclavo, que irá in crescendo durante el drama y que tendrá consecuencias trágicas. Lino comienza a sospechar que el esclavo conoce, entonces, de quién está enamorada Laura, y secretamente comienza a expresar su desprecio hacia el esclavo, con frases como: “el demoño del negro” (1894, 318) o “Maldito negro” (1894, 365). Cirilo también le increpa su comentario: “Callate, viejo, ¿vos qué sabes?”, a lo que Vichuca responde:

Amíta güena... ¡amíta linda! (1894, 316)

¹⁸⁰Al respecto de este punto, es significativo un diálogo entre Laura y su amiga Rosa, en el que comentan cómo Vichuca ha acompañado a Laura a su encuentro secreto con Pablo, con absoluta fidelidad:

Rosa. ¿Te viniste solita?

Laura. No, con Vichuca, me ha venido siguiendo como un perro

Rosa. Como siempre (1894, 334).

¹⁸¹Álvarez y Bertolotti (2013) identifican el uso de *vuestra merced* como una fórmula de tratamiento empleada por personas esclavizadas en el contexto colonial del siglo XIX, dirigida a individuos de jerarquía social superior. En efecto, en base al estudio de un amplio corpus concluyen que “... *su merced* (y variantes) era una fórmula de tratamiento que en el siglo XIX estaba especializada siempre en situaciones de comunicación con diferencias de *poder*. En el caso de las variedades afro, estaban ligadas a la condición de esclavizado de uno de los miembros de la diada” (2013, 23). Por esta razón sorprende el uso del tuteo por parte de Vichuca para dirigirse a Lino, que es un personaje de más jerarquía social. De todas maneras, el contexto histórico del drama corresponde a fines del siglo XIX.

Se ve una reiteración del término “amita”. Aquí observamos también rasgos lingüísticos propios del habla rural, ya observados anteriormente, en las dos obras dramáticas ambientadas en este medio,¹⁸² como es la velarización de la consonante bilabial en “güena” (por *buena*), entre otros rasgos. Este es un rasgo lingüístico que mantienen otros personajes, Cirilo por ejemplo utiliza “agüelo” (por *abuelo*).

Por otro lado, la imagen del criado leal y fiel se refuerza por la mención a los muchos años transcurridos en presencia de dicha familia:

Cirilo. (...) Vichuca nació en la estancia con el agüelo del patrón

Lino. Si será viejo...!¹⁸³

Cirilo. Figurate!... El patrón lo quiere como a un padre, y Vinchuca lo quiere igual que si lo hubiera parido

Vich. Amito güeno, amito querer con locura (1894, 318).

Vemos aquí una reiteración de lo ya dicho por parte de Vichuca, o sea una repetición de la expresión “amita güena”, que parece indicar que dicho personaje no tuviera amplitud de léxico. En la frase “amito querer con locura”, se utiliza un verbo en infinitivo, que es una de las representaciones típicas de los personajes afrodescendientes, que en este caso coincide con un aspecto gramatical con el que se caracterizó también al personaje hablante de inglés.

En la escena IV del acto segundo aparece un nuevo personaje, Pablo, que ya adelantamos es el amor correspondido de Laura. Al llegar este a la pulpería, se encuentra con Vichuca¹⁸⁴, junto con Pancho, un paisano, quien lo recibe con un

¹⁸²Nos referimos a las obras “Juan Moreira” (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, y a “Juan Soldao” (1893) de Orosmán Moratorio, analizadas en esta tesis.

¹⁸³Es interesante apuntar aquí que al igual que en la obra “Un veterano oriental” (1876) de José Cándido Bustamante, analizada en otro apartado, hay un diálogo centrado en la edad del personaje de origen africano. Este dato parece ser de interés para los demás personajes, pero no así su forma de hablar, que no es comentada en ninguna obra.

¹⁸⁴En la pulpería parecen ser muy comunes las pendencias entre los personajes inmigrantes a los que hicimos referencia anteriormente. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento que muestra, además, las representaciones lingüísticas de los personajes extranjeros, y pone de manifiesto el afecto que Vichuca tiene por su amo:

Cirilo: Chip. Avisando, pero no pegando

saludo alusivo a su color de piel:

Adiós, carboncito viejo, véngase a mi lao; tomará un poco de ginebra (1894, 322).

Una vez más identificamos el calificativo “carboncito” aludiendo al color de piel de un personaje de origen africano. La respuesta de Vichuca es más bien cortante:

(con desdén) Vichuca no chupar; Vichuca no ser borracho (1894, 322).

Frente a esta respuesta, Lino, el pretendiente de Laura, le dice:

bien hecho, moreno; no les hagas caso. Si le faltan el respeto, cuente conmigo (ídem).

Esta actitud se contradice con el tono del cuadro anterior, por lo que podemos suponer que Lino finge empatía para acercarse a Vichuca y tal vez manipularlo en favor de su romance con Laura. Este hecho no escapa a la sagacidad del personaje de origen africano, pues replica:

Vichuca no precisa tus servicios. Vichuca hacerse respetar solito: de ellos... y de vos¹⁸⁵, también (ídem).

Vich. (dándole otro manotón, y después a Jesús) Vichuca sacudirte a vos también... y a vos Jesús. Mirá nejru!...

Vich. Mirá branco!...

Pancho. (Rascándose el hombro) Demonio de negro!...

Cirilo (Levantándose) Vamos, que se acabe esta historia

Chip. Historia acabando

Cirilo. ¡Salgan pajuera!

Chip. No siendo nada, Don Cirilo

Cirilo. Pajuera, digo!

Vich. No calentar, amito; yo sacarlos (Vichuca saca a empujones a los peleadores), (1894, 317).

Asimismo, en el pasaje anterior vemos dos menciones al color de piel de Vichuca.

¹⁸⁵Nuevamente Vichuca tutea a Lino, quien no parece ofenderse por esto.

Se reitera el tuteo hacia Lino. Podemos observar que Vichuca no posee una personalidad sumisa y servil con todos los personajes de origen europeo, sino sólo con quienes le muestra cariño, y a los que él responde con un afecto casi infantil. Esos personajes amados son los de su entorno familiar, especialmente Laura, como ya vimos, pero también Cirilo y Pablo¹⁸⁶, mientras que a Lino y a otros paisanos les dice lo que piensa, enfrentándose a ellos. Respecto al parlamento citado del esclavo se evidencia, el uso de la tercera persona del singular, de su propio nombre, o, en otros momentos, de la expresión “negro viejo” para autorreferenciarse. Estos rasgos son tradicionalmente característicos de la representación del habla de los esclavos.

Pablo va a la pulpería a encontrarse con el esclavo porque es su aliado en este amor secreto¹⁸⁷, como ya dijimos. Es significativo el diálogo que mantienen Pablo y Tío

¹⁸⁶Reafirma el planteo de que el personaje de origen africano tiene una fuerte personalidad y capacidad para defender a quienes más aprecia, la siguiente escena:

Lino. (desde un banco) Ché, pulpero! ¿qué te dice el negro? ¿te quiere comprar el boliche?... vendéselo, nomás.
 Vich. (mirándolo de arriba abajo) ¿Qué importarte a vos, compadre?
 Pancho. Tomá, metete!
 Chip. Vichuca jorobando
 Lino. Me callo...porque me conviene
 Vich. Conocerte Vichuca
 Lino. (conteniéndose) Si no fuera por...
 Vich. (acercándose y agarrándole el brazo y de modo que no lo oigan los otros) Limpiarte la boca! No nombrar a amita porque sino...
 Lino. (con desdén, soltándose el brazo y yendo a dónde está el pulpero) Eh! no seas zonzo! ¡Cómo si tuviera que pedirte permiso! (Vichuca se sienta junto a la mesa de la izquierda)
 Pulp.(Acercándose) ¿Qué va a tomar, tío Vichuca?
 Vich. Negro viejo, nada. El negro no emborracharse
 Pancho. Fijate la jeta del viejo
 Chip. Callarlo, darte un castañeta (1894, 323).

Observamos aquí hasta un acercamiento físico de Vichuca hacia Lino en esta escena, que podría ser visto como un atrevimiento por parte de una persona afrodescendiente hacia una de origen europeo. Sin embargo, no parece ser el caso.

¹⁸⁷El carácter confidencial de su relación se debe a una enemistad entre los padres de ambos por una cuestión de negocios:

Pablo. Ya sabe, tío Vichuca, que por cuestión de intereses mi padre y el de Laura no se ven ni se oyen
 Vich. Negro saberlo
 Pablo. Pero yo no puedo vivir sin ella; necesito verla, quiero hablarle (1894, 324).

Vichuca, para seguir destacando las características lingüísticas del personaje que nos ocupa:

Pablo. (acercándose al negro) Hola, tío viejo; me alegro de verlo.

Vich. (levantándose) Negro viejo también, amito Pablo.

Pablo. Sientesé nomás, que usté ya está vichocho.

Vichuca. Amito ser güeno: Vichuca quererlo.

Pablo. Ya lo sé, viejito. (...) Gracias, tío Vichuca por haber venido.

Vichuca. Vichuca verte: Vichuca contento.

Pablo. Supongo que me trai...

Vichuca. (con misterio, señalando a Lino y los otros) Chist!... !silencio, amito! Negro hablar bajito...bajito (1894, 324).

Se aprecia una sintaxis simplificada en el discurso de Vichuca, unido a la demostración de cariño y el mote de “amito”, que ya habíamos observado con Laura y Cirilo, y ahora también con Pablo, quién no es literalmente su amo. Vichuca complementa su discurso, además, aclarando que todos estos personajes, merecedores de su cariño, son “güenos”. En este diálogo observamos nuevamente que Vichuca habla de sí mismo como “negro”.

El conflicto dramático se complejiza cuando, a partir del cuadro tercero, Pancho malinterpreta el vínculo que tiene Pablo con su esposa Rosa¹⁸⁸, al verlos juntos planeando el próximo encuentro de Pablo y Laura. En la escena III del cuadro tercero se da el encuentro furtivo de ambos, en el rancho de Rosa, mientras aguardan escondidos, por muy diversas razones, Lino y el esclavo Vichuca.

En ese momento llega Pancho inesperadamente al rancho, cuchillo en mano, en actitud amenazadora hacia el supuesto amante de su esposa. Pablo sin dar explicaciones se escapa por la ventana y Pancho lo persigue. En la siguiente escena aparece Pablo herido por la espalda con un cuchillo; quien salva a este personaje de la muerte es justamente el esclavo Vichuca. Aunque el dramaturgo eligió no

Aquí Vichuca habla de sí mismo aludiendo a su color de piel.

¹⁸⁸Rosa es la esposa de Pancho y amiga de Laura, es otra aliada en el romance secreto de Pablo y Laura.

redactar esta escena, se pueden leer en las palabras de Cirilo lo elidido: “Vichuca es un médico amachaso” (1894, 340). Carecemos, lamentablemente, de explicación dramática de cómo el esclavo posee dichos conocimientos médicos, o si estos están relacionados a saberes culturales vinculados a su origen africano, por ejemplo.

Luego, en la escena III, Pablo y Laura logran que sus padres se reconcilien en nombre del amor de sus hijos. También se encuentra presente el incondicional esclavo. Mientras los padres de la futura pareja se abrazan, Vichuca llora:

Cirilo: (Viendo a Vichuca que llora a moco tendido) Pero... ¿qué le han hecho a ese negro? (...)

Vichuca: Vichuca verte feliz...! Vichuca contento!” (1894, 352).

Asimismo, la pareja decide perdonar a Pancho por la puñalada que casi le cuesta la vida a Pablo, y planean la forma de sacarlo de la cárcel. En el cuadro siguiente, efectivamente se concreta la boda de Pablo y Laura. En el baile de festejo, Vichuca vigila atentamente a Lino¹⁸⁹, pues tiene sospechas de que el mismo puede intentar arruinar la felicidad de la pareja. En efecto, Lino, despechado, sigue mostrando con agresividad su negativa a ese romance. En este momento, aparece Chipurria, el personaje vasco, quien trae un cuchillo que encontró: “Chip. Campo corriendo, cuchillo encontrando”. Vichuca identifica dicha arma como propiedad de Pancho, y esta identificación desata la ira de Lino:

Vichuca. Cuchillo ser de Pancho

Lino. (Furioso) ¿Qué decís, trompeta? (1894, 362).

¹⁸⁹La acotación del dramaturgo es explícita en la precaución del esclavo de origen africano y en su recelo hacia el personaje de Lino: “Desde ese momento Vichuca no le pierde pisada a Lino, evitando que le vea. Vichuca entra y sale, según donde vaya Lino, para observar su actitud sospechosa” (1894, 358). Dicha acotación se encuentra inmediatamente precedida por un intercambio violento entre ambos:

Vich. (Estrujándole el brazo) ¡Callarte, trompeta!

Lino. (Con ira, soltándose) Andate al cuerno! (ídem).

Las implicancias de este hallazgo son de suma importancia dramática, pues determinan que quien verdaderamente hirió a Pablo fue Lino e intentó culpar a Pancho, quien estaba demasiado borracho para discernir lo que pasaba en el momento en que Pablo fue herido.

En la escena final del drama es Vichuca, junto a Cesario, otro paisano, quienes en primer lugar comienzan a perseguir a Lino. Finalmente, este último hiere de un balazo al personaje de origen africano, y a su vez es herido por Cesario, cayendo justo a un remolino de agua de río.

Observemos el diálogo que cierra la obra y que tiene al personaje de Vichuca, herido de muerte, como protagonista:

Vichuca. No ser nada amito...negro viejo tener el cuero duro (...)

Vichuca. (Descubriéndose y persignándose supersticiosamente¹⁹⁰) Remolino... ¡tragarlo! ¹⁹¹

Gregorio. Le ahorró trabajo a la justicia¹⁹²

Vichuca. (Acercándose a Pablo) Vivid en paz amito!... Flor del pago no tiene espinas

Pablo. (Abrazándolo) Sí, viejo; ¡pero a costa de tu sangre!

Vichuca. ¡Mi vida es de la amita! (1894, 366).

El final del drama parece reforzar la idea de la fidelidad absoluta del esclavo hacia sus amos, al punto de dar su vida por la felicidad de su “amita”. Curiosamente esta vez, a diferencia de los parlamentos mencionados anteriormente, Vichuca sí utiliza verbos conjugados (“vivid en paz” y “mi vida es de la amita”).

Para cerrar este capítulo, y a modo de síntesis, sostenemos que en esta obra dramática se presenta un personaje de origen africano nuevamente en el rol

¹⁹⁰Es interesante recordar la afirmación de Pereda Valdés de que “A través del cine y del teatro, el negro aparece siempre como el más supersticioso de los mortales” (1937, 48). El dramaturgo parece aquí colaborar con dicha representación.

¹⁹¹Según Pereda Valdés existía una superstición rioplatense llamada “Los negros del agua” según la cual “Si algún caminante se aproxima a la laguna brava, las aguas (...) forman un remolino que se traga al caminante desprevenido” (1937, 55). Según el mismo autor, todas estas creencias vinculadas a la población africana estaban muy difundidas entre los habitantes de Montevideo.

¹⁹²El comentario hace alusión a que se presume que Lino murió ahogado en el río, por lo que no será procesado por el intento de homicidio de Pablo ni por inculpar a Pancho.

prototípico del criado bueno y fiel a sus amos, especialmente, al ama blanca y joven. Varios personajes realizan alusiones a su color de piel, y también a su edad, llamándolo “Tío” durante la obra. Asimismo, observamos algunos rasgos lingüísticos particulares de su forma de hablar, caracterizada por una sintaxis simplificada, el uso de verbos en infinitivo, y alusiones a sí mismo en tercera persona, dando una impresión general de habla infantilizada.

También se observó en este personaje una personalidad fuerte, que le permitió enfrentarse hasta el final a aquel personaje que pretendía dañar la felicidad de su ama, dando su vida, como dijimos, en apoteosis final por ella.

Por otro lado, el habla en general en esta obra se encuentra sumamente enriquecida por diferentes representaciones, tanto del habla rural o lengua gauchesca, como del español en contacto con variadas lenguas migratorias (vasco, gallego, inglés y francés) que eran habladas en el Montevideo de las postrimerías del siglo XIX. En cuanto a los rasgos de lengua gauchesca se mantienen los ya estereotipados, y analizados en dos dramas anteriores, como la velarización de la consonante bilabial, la caída de /d/ intervocálica, como en “usté” (por *usted*), que utilizan tanto Vichuca como Cirilo, y la acentuación de pronombres enclíticos, como en “sientesé” (por *siéntese*), en Pablo, entre otros.

Capítulo 7. Consideraciones finales

El género dramático, en tanto discurso literario y artístico, ocupó un lugar preponderante entre los habitantes de la Banda Oriental, acompañándolos a lo largo de los diversos vaivenes históricos. El teatro fue utilizado como herramienta ideológica y de adoctrinamiento, tanto por autoridades extranjeras como nacionales, y su evolución a lo largo del siglo XIX respondió a impulsos históricos, sociales y políticos. Borucki (2006) reconoce el uso del teatro como mecanismo de control social y de perpetuación del orden, a través de lo que define como la “ritualidad del poder” (2006, 1). Por otro lado, tal como afirma Mirza (2006), el teatro uruguayo “...no nace en un momento preciso ni se desarrolla en forma lineal, sino que conoce momentos de empuje y de retracción” (2006, 20). Efectivamente, el desarrollo teatral durante el siglo XIX enfrentó importantes limitaciones materiales, económicas y de infraestructura, así como carencias de recursos humanos, lo que por momentos dificultó su continuidad.

Asimismo, desde finales del siglo XVIII y durante gran parte del siglo XIX se destacó la participación internacional en las compañías teatrales, de artistas provenientes de España y Buenos Aires. Tras la consolidación del Estado Oriental en 1830, se registró un renovado entusiasmo en el ámbito teatral (Borucki, 2006), marcado por una segunda ola de fervor patriótico - la primera ola de este tópico dramático se había manifestado en el marco de la Revolución de 1810-1820 - reflejada en conmemoraciones y celebraciones abordadas desde el escenario.

En este contexto, estudiamos los estrenos de la primitiva Casa de Comedias, fundada en 1793, y su destacado rol social durante toda la primera mitad del siglo XIX, hasta la creación, en 1856, del Teatro Solís, que marcó un hito en la institucionalización de la actividad teatral en Montevideo. A partir de entonces, se multiplicaron los espacios escénicos en la ciudad, reflejando el creciente interés por las artes escénicas y consolidando una infraestructura teatral más amplia y diversa

hacia finales del siglo. Además, cuando el público asistente se extendió hacia las capas más populares de la sociedad, coincidiendo con un auge de la dramaturgia nacional, se fortaleció el vínculo entre el teatro y el sentimiento nacional, evidenciado tanto en la proliferación de teatros como en la aparición de autores nacionales especializados en el género, así como en la participación popular de “aficionados”, que se desempeñaron como actores o productores.

En la primera mitad del siglo las obras dramáticas eran en su mayoría hispánicas. También se documentó la influencia de géneros artísticos italianos, particularmente la lírica, que se intensificó durante la dominación portuguesa y tuvo un auge hacia 1830 con la representación de óperas completas. A partir de la década del 80 del siglo XIX emergen temáticas rioplatenses de manera sostenida, al tiempo que se siguen interpretando obras extranjeras.

Asimismo, parte de la relevancia que adquirió el género dramático en la sociedad decimonónica se vincula con los temas que abordaba. En este sentido, el interés por los dramas centrados en los obstáculos al amor es interpretado por Rodríguez (2011) como expresión de la inclinación romántica del siglo XIX hacia lo que él llama una “tesis didáctica” desde el teatro, en la que las formas románticas operan como recursos ornamentales al servicio de una idea, por lo general de carácter política. Esta dimensión abarca tanto lo público como lo privado y se manifiesta en un “lenguaje de las pasiones”. Según el autor, “las formas melodramáticas funcionan como metáforas de una sociedad opresiva, donde la imposibilidad del amor representa la exclusión del sujeto de la vida política o la imposibilidad de reconciliar civilización y barbarie” (Rodríguez, 2011, 32). En el corpus que analizamos, tres obras hacen foco explícitamente en relaciones amorosas complejas, llenas de obstáculos y conflictos. Estas son: “El duque de Viseo” (1829), “Apariencias y realidades” (1877) y “La flor del pago” (1894), las últimas dos de autores nacionales. A su vez, esta temática condice con la que se desarrolla en muchas de las obras que se relevaron en ocasión de esta investigación, pero que no fueron objeto de análisis.

Otros dramas de nuestro análisis mencionan formas de exclusión social distintas:

en “Juan Moreira” (1886), por ejemplo, el protagonista es un gaucho fuera de la ley y estafado por el poder institucional; en “Juan Soldao” (1893) se muestra la impotencia frente a un fraude electoral; y en “Un veterano oriental” (1876), Don Quintín representa la marginación de la vejez, incluso cuando es este personaje un héroe de la independencia. Las otras tres obras abordadas comprenden temáticas variadas, alguna jocosas como “El valiente y la fantasma” (1803) o “Los negros” (1814), mientras que en “El lujo de la miseria” (1875) se evidencian críticamente algunos vicios sociales, como el juego, y el valor que se le da a la ostentación material.

Así las cosas, el análisis que desarrollamos se concentró en las formas de representación sociolingüística de personajes de origen africano y afrodescendientes en las nueve obras mencionadas. Nos centramos en describir, principalmente, los rasgos fonético-fonológicos, morfosintácticos y léxicos, que solían usarse con fines humorísticos, ya que lo jocoso y la burla forman parte de los roles literarios asignados estereotipadamente a personajes africanos en la literatura española y portuguesa y, en particular, en el teatro que nos ocupa.

La representación de los personajes en el período de 1800-1840 respondió a modelos exportados de España¹⁹³, dado que las obras representadas en Montevideo fueron todas de origen español. Los rasgos lingüísticos con los que son representados estos personajes son estereotipados; forman parte de una tradición literaria, que, como hemos visto, ya estaba vigente desde el siglo XV (Fra Molinero, 1995; Lipski, 1998b y Morillo, 2020). Se agrupan mayoritariamente en el nivel fonético-fonológico; se trata de la ausencia de /s/ final de sílaba, el intercambio entre l/r, la sustitución entre l/d, y la desaparición de /r/ y /l/ al final de palabra. Como ya señalamos, estas características lingüísticas están presentes en las lenguas

¹⁹³Lipski sostiene que “el perfil sociodemográfico del africano en Hispanoamérica durante la primera época del período esclavista era por lo general parecido a la situación del negro en España, razón por la cual los primeros brotes del habla bozal hispanoamericana son similares a los antecedentes peninsulares (...) los textos de la nueva realidad afroamericana entran en pleno florecimiento en el siglo XIX” (1998b, 305).

de la familia bantú (Lipski, 1998a), que fueron las lenguas más comúnmente habladas por la población africana traída forzosamente al Río de la Plata.

Estos rasgos, entonces, se encontraron en las obras de la primera mitad del siglo XIX, “El valiente y la fantasma” (1803), texto anónimo y en “Los negros” (1814) de Luis Misón. Respecto a la tragedia “El duque de Viseo” (1829) de Manuel José Quintana, la tercera obra analizada para el período 1800-1840, observamos que se enmarca en la trata en la Península Ibérica y que los dos esclavos de origen africano, Aly y Asán, mantienen la misma representación lingüística que el resto de los personajes que no son de origen africano. Destacamos que su representación moral y ética es antagónica, y que el drama permite vislumbrar críticas al tráfico humano y al horror de la esclavitud, en boca de los propios esclavizados, que hablan español de época.

Por otro lado, respecto a los rasgos morfosintácticos, se destacan en las dos primeras obras mencionadas, la eliminación de preposiciones o el manejo particular del paradigma de conjugación verbal. Respecto a los rasgos léxicos, como ya indicamos en nuestro análisis, no revisten particular importancia.

En el segundo período estudiado (1870–1900) estas representaciones lingüísticas se dan en un contexto de aparición de personajes cuyas formas de hablar evidencian el contacto con lenguas europeas. Este es el caso de las dos obras de Orosmán Moratorio, la mencionada “Juan Soldao” y “La flor del pago”, en las que se incluye a personajes de origen africano junto con personajes inmigrantes de diversas nacionalidades (italianos, vascos, gallegos, ingleses, franceses), quienes poseen marcas lingüísticas distintivas, producto del contacto de sus lenguas de origen con el español rioplatense. La heterogeneidad lingüística de Montevideo se manifiesta de manera más firme en las obras de este período.

En esta misma etapa los rasgos que se eligieron para representar a la población afrodescendiente también se manifestaron en el contexto de obras de fuerte contenido rural. En ellas, se desarrolla un habla rural o lengua gauchesca, una variedad literaria que tiene rasgos también en su mayoría fonético-fonológicos y estereotipados, como la velarización de la semiconsonante /w/, la caída de /d/

intervocálica, la terminación de participio en “ao” y la acentuación de pronombres enclíticos, entre otros. Tal es el caso de Pedro Paz, personaje afrodescendiente de “Juan Soldao” (1893), quien es representado lingüísticamente de forma idéntica al resto de los personajes gauchescos de la obra. Similar es el caso de “Juan Moreira” (1886), de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, en la que el “Negro” Agapito parece estar totalmente integrado al ámbito gauchesco del resto de los personajes.

Vichuca en “La flor del pago” (1894) conserva rasgos de lengua gauchesca, pero con una sintaxis simplificada y el uso de la tercera persona para referirse a sí mismo, en línea con modelos previos de representación de exesclavos durante la primera mitad del siglo, como ya hemos visto. Observamos, entonces, en este personaje, una combinación de rasgos propios de representaciones lingüísticas rurales o gauchescas con otras arquetípicas de personajes afrodescendientes de principios de siglo.

Por otro lado, el criado y exsoldado Santiago, en “Un veterano oriental” (1876) de José Cándido Bustamante, también posee los rasgos lingüísticos estereotipados que ya mencionamos para la primera mitad del siglo XIX.

En las dos obras restantes, que completan el corpus del período 1870-1900, los personajes que nos ocupan poseen rasgos lingüísticos estándares. En “El lujo de la miseria” (1875) de Eduardo Gordon, el criado Juan se encuentra en una única escena, en la cual su función es evidenciar el estatus económico de sus amos. En el diálogo que mantiene con otra criada, de la cual no sabemos su ascendencia, se muestra como un personaje “pícaro” - tipo de representación que es mencionada por Sansone de Martínez (1995) como prototípica para esta población - pero su habla es estándar. El cabo Betún y el cabo Ardilla, de la obra “Apariencia y realidades” (1877) de Estanislao Pérez, también son soldados, como ya hemos visto en Santiago en “Un veterano oriental”. Sin embargo, la forma de hablar de estos cabos no se asemeja a la de este personaje, sino que se corresponde con las formas de hablar del resto de los personajes de la obra mencionada. Se trata de un español de época que no se vincula con las típicas representaciones de personajes afrodescendientes. Encontramos en “Apariencia y realidades”, además, una

representación moral dicotómica entre ambos soldados afrodescendientes, que se origina en la oposición moral de sus amos, enfrentados en el amor de una mujer; lo que emparenta esta obra con “El duque de Viseo” (1829), en la que los personajes de origen africano también hablaban español estándar.

No deja de ser importante preguntarnos la razón por la que estos últimos dramaturgos eligieron no representar de manera diferente el habla de estos personajes afrodescendientes, ¿es porque creyeron que hablaban siguiendo la norma estándar?, ¿es porque no pretendían resaltar a estos personajes?, ¿es porque temían que el público no entendiera un uso lingüístico distinto a la norma y que se alejaba en el tiempo del arribo de la población esclavizada?

En el caso de las obras “Juan Moreira” y “Juan Soldao”, en las que podemos observar un continuo afrogauchesco, que ya señalamos, quizás los dramaturgos estuvieran interesados en representar el habla rural o lengua gauchesca, porque entendían que podría generar una identificación más directa con los espectadores, que, tal vez, el habla afrodescendiente estereotipada.

Por otra parte, en todas las obras estudiadas el color de piel es resaltado por los demás personajes del drama, a través de epítetos como “moreno” o “carboncito”, entre los más frecuentes que pudimos relevar en nuestro corpus. Fra Molinero (1995) destacaba este hecho, afirmando que “Las metáforas más corrientes para referirse a los negros de forma cómica tenían que ver con palabras como hollín, carbón, tizón, tinta, etc. Todas ellas no sólo connotan el color negro, sino también el concepto de impureza, de suciedad” (1995, 25). Recordemos, en este sentido, el nombre del cabo (cabo Betún) de “Apariencia y realidades” o la gama y variedad de los epítetos aplicados a Pedro Paz en “Juan Soldao”.

Asimismo, en nuestro corpus se realizan comentarios sobre la edad de los personajes afrodescendientes, cuando esta es avanzada, especialmente para resaltar el tiempo de “lealtad” junto al amo blanco. Sucede esto con Santiago y el Tío Vichuca.

Destacamos además que ningún personaje de ninguna de las obras estudiadas realiza comentarios metalingüísticos sobre la forma en que habla el personaje

afrodescendiente. Una vez más cabe preguntarnos el porqué de esta situación, ¿es que no valía la pena mencionarlo por ser formas tan sobreentendidas y estereotipadas para el público?, ¿es porque la burla a través de la reflexión metalingüística es difícil de plasmar sin perder el hilo dramático? No tenemos respuestas a estas interrogantes.

Respecto al papel dramático asignado a estos personajes en la primera mitad del siglo XIX, recordemos que es el de esclavo o criado en dos de las tres obras dramáticas estudiadas (“El valiente y la fantasma” (1803) y “El duque de Viseo” (1829)). En la tonadilla escénica “Los negros” (1814), desconocemos exactamente qué papel dramático cumplían dichos personajes, por haber accedido al texto por fuentes secundarias (De la Fuente Ballesteros, 1984). Durante la segunda mitad del siglo XIX, tras la abolición de la esclavitud y con un proceso activo de construcción de la identidad nacional por parte de las élites criollas, se incorporaron personajes afrodescendientes con otros roles en dramas de autores nacionales. Así, el personaje de Pedro Paz presenta un perfil innovador: es protagonista, con agencia y capacidad de confrontación con figuras de poder, lo que lo distingue de las representaciones anteriores de personajes afrodescendientes, en roles de criados o esclavos. Pedro Paz comparte con Vichuca atributos como la valentía y la capacidad de oponerse a personajes de origen europeo antagonistas (el Coronel en una obra, Lino en la otra).

Por su parte, Santiago es ex soldado de los Batallones de pardos y morenos, veterano de las luchas por la independencia, característica que lo une a su amo. Esta obra inaugura este rol dramático, que responde a una realidad histórica en el Río de la Plata, y se reitera en el caso de Betún y Ardilla, que son cabos.

Al profundizar el estudio de los roles dramáticos de los afrodescendientes, encontramos que el lugar de la figura del bufón, personaje tradicional del Siglo de Oro, se observó en nuestro corpus en el mencionado entremés “El valiente y la fantasma” (1803) y en la tonadilla “Los negros” (1814). Asimismo, se observó brevemente, para el segundo período estudiado, en el criado Juan, de “El lujo de la miseria” (1875), y tal vez, en el Negro Agapito de “Juan Moreira” (1886), siempre y cuando el público tuviera conocimiento previo de la canción popular de Podestá

que lo tiene por protagonista, pero su participación en el drama es muy breve e incidental. No obstante, se destaca la presencia de este tipo de personajes en tragedias, como en “Un veterano oriental” (1876) y en “La flor del pago” (1894), en ambas el fiel criado participa intensamente del tono trágico del drama. Hemos señalado además que el rol dramático que se reitera en nuestro corpus es el del soldado o exsoldado, en correspondencia, como ya dijimos, con acontecimientos históricos específicos del Río de la Plata, por lo que podríamos afirmar que es un papel dramático propio de nuestro teatro.

Para finalizar, sostenemos que las nueve obras dramáticas analizadas presentan diversas formas de representación lingüística de la población de origen africano y afrodescendiente que habitaba, primero, la Banda Oriental, y posteriormente, el Uruguay. En la primera mitad del siglo, los modelos lingüísticos utilizados para estos personajes parecen seguir patrones establecidos por textos españoles. A su vez, estas tradiciones literarias hispánicas “...siguen los patrones sentados por los escritores portugueses y (...) es evidente la imitación consciente del modelo portugués (Lipski, 1998b, 302). Estos mismos rasgos son los representados para nuestro corpus tanto en la primera mitad del siglo XIX como en la segunda, aunque en ese período se combinan también con representaciones gauchescas y de lenguas migratorias.

Al adaptar las obras dramáticas, entonces, a un contexto más local, se toman los rasgos lingüísticos mencionados - principalmente fonético-fonológicos -, aunque no en todas las piezas. En los textos de 1876, 1893 y 1894 se evidencian tales rasgos. Aun así, no se observa un patrón temporal definido; estos rasgos aparecen en algunas obras de la primera mitad del siglo y también en algunas obras de la segunda mitad. Sin embargo, no es un patrón que se dé en un solo período ni en todas las obras del mismo período.

Lo que sí parece responder al contexto local, ya lo señalamos, es la alternancia de personajes afrodescendientes con hablantes de otras variedades, como los inmigrantes europeos, y también su integración con personajes representados con el habla rural o lengua gauchesca, con la cual incluso se comparten rasgos fonético-

fonológicos en su representación, como la caída de /-d/ final.

En definitiva, este trabajo ha buscado contribuir a la comprensión de las dinámicas del contacto lingüístico en el Montevideo decimonónico, a través del análisis de cómo las obras dramáticas configuraron diversas formas de representación de los personajes afrodescendientes, tanto desde lo lingüístico como desde lo simbólico. Lejos de tratarse de una construcción homogénea, los dramas analizados revelaron tensiones, continuidades y desplazamientos en la manera en que se incorporó y representó la presencia africana y afrodescendiente en el discurso teatral del siglo XIX. Creemos que se aportó al conocimiento de un corpus poco explorado desde una perspectiva sociolingüística, subrayando cómo el teatro puede funcionar como un espejo de las representaciones sociales de la época, por ejemplo, desde las temáticas y los roles dramáticos representados.

Si bien quedan múltiples aspectos por seguir explorando, creemos que este estudio contribuye a visibilizar una dimensión marginal de la historia cultural local, y habilita nuevas líneas de investigación en torno a la articulación entre literatura, lengua, etnicidad e identidad.

Bibliografía consultada

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica

Andrews Reid, George (2010). *Negros en la nación blanca: historia de los afrouruguayos, 1830-2010*. Montevideo: Linardi y Risso.

Álvarez López, Laura (2007). Un breve ejemplo del mundo afrolatino: ¿así hablaban los afrouruguayos? *Moderna Sprak*, 1, 71-88. Disponible en: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:322164/FULLTEXT01.pdf>.

Álvarez López, Laura y Coll, Magdalena (comp.) (2012). *Una historia sin fronteras: léxico de origen africano en Uruguay y Brasil*. Estocolmo: Acta Universitatis Stockholmiensis.

Álvarez López, Laura y Bertolotti, Virginia (2013). Usos americanos de su merced en el siglo XIX. *Lexis*, 38, 5-32.

Ayestarán, Lauro (1953). *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

Ayuso de Vicente, María et. al. (1997). *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Akal.

Barrán, José Pedro (2004). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo I: La cultura "bárbara" (1800-1860)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barrios, Graciela (2008). *Etnicidad y Lenguaje: la aculturación sociolingüística de los inmigrantes italianos en Montevideo*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, Departamento de Publicaciones.

Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bertolotti, Virginia y Coll, Magdalena (2014). *Retrato lingüístico del Uruguay: Un enfoque histórico sobre las lenguas en la región*. Montevideo: Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República.

Borucki, Alex (2006). Tensiones raciales en el juego de la representación: Actores afro en Montevideo tras la fundación republicana (1830-1840). *Gestos*, 42, 47-70. Disponibles en: [file:///C:/Users/Tosh/Downloads/ENSAYOS Tensiones raciales en el juego d. pdf](file:///C:/Users/Tosh/Downloads/ENSAYOS%20Tensiones%20raciales%20en%20el%20juego%20d.%20.pdf)

Borucki, Alex (2017). *De compañeros de barco a camaradas de armas. Identidades negras en el Río de la Plata, 1760-1860*. Montevideo: Prometeo Libros.

Bourdieu, Pierre (2001). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.

Boyer, Henri (1991) Las representaciones sociolingüísticas: elementos de definición. *Langues en conflit*, 39-44. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/788948244/3-boyer>

Caetano, Gerardo y Rilla, José (2008). *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.

Candioti, Magdalena (2021). *Una historia de la emancipación negra. Esclavitud y abolición en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Casas, Mathías (2018). El Fogón, periódico criollo: tiempos fundacionales, sociabilidad y reformulaciones sobre el criollismo finisecular rioplatense (1895-1896). *Claves. Revista de Historia*, 4 (6), 153-190.

Castagnino, Raúl (1981). Los dramas gauchescos y la cuestión de los orígenes del teatro rioplatense. EN *Circo, Teatro Gauchesco y Tango* (pp. 121-130). Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Coll, Magdalena (2010). *El habla de los esclavos africanos y sus descendientes en Montevideo en los siglos XVIII y XIX: representación y realidad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Coll, Magdalena (2012a). Derroteros de la “lengua bozal” en Montevideo en el siglo XIX: el “Canto patriótico de los negros ...” de F. Acuña de Figueroa y otros escritos. *Revista Encuentros Uruguayos*, 5 (1), 251-277.

Coll, Magdalena (2012b). Léxico de origen indígena y africano en dos escritores montevidianos de principios del siglo XIX: la mirada de José M. Pérez Castellano y Dámaso A. Larrañaga. *Stockholm Review of Latin American Studies*, ¿Lenguas independientes? Sobre el lenguaje como un proceso dinámico, 8, 49-65. Disponible en: [Lexico de origen indigena y africano en.pdf](#)

Cordones-Cook, J. (1993). Surgimiento y desaparición del Teatro Negro Uruguayo: Entrevista con Andrés Castillo. *Afro-Hispanic Review*, 12 (2), 31–36. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41417236>

Cordones-Cook, Juanamaría (1996a). El teatro negro uruguayo de Andrés Castillo. *Latin American Theatre Review*, 85-94.

Cordones-Cook, Juanamaría (1996b). *¿Teatro negro uruguayo?: texto y contexto del teatro afrouruguayo de Andrés Castillo*. Montevideo: Editorial Graffiti.

De La Fuente Ballesteros, Ricardo (1984). El personaje del negro en la tonadilla escénica del siglo XVIII. *Revista de Folklore*, 4 (48), 190-196. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-personaje-del-negro-en-la-tonadilla-escenica-del-siglo-xviii/html/>

De Oliveira Bazilio de Souza, Alexandre (2016). Antes de la Corte Electoral: Judicatura y elecciones en Uruguay (1825-1924). *Claves. Revista de Historia*, 2, 199-225.

Farr, Robert (2003). De las representaciones colectivas a las representaciones sociales: ida y vuelta. EN Castorina, J. A. y Kaplan, K. (comp.), *Representaciones sociales: Problemas teóricos y conocimientos infantiles* (pp. 153-175). Barcelona: Gedisa.

Fernández, Amparo (2015). *Una misma bandera nos cobija: resistencia africana en la prensa escrita. La construcción discursiva de las “sociedades de color” en Montevideo a fines del XIX*. Tesis de la Maestría en Ciencias Humanas, Opción Lenguaje, Cultura y Sociedad, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Fernández, Amparo (2021). *El negro no es gente: la diáspora africana y la deconstrucción de la sumisión. Prensa afrouruguaya y discurso en el siglo XIX*. Montevideo: Biblioteca Plural, Universidad de la República, Comisión Sectorial de Investigación Científica.

Fishman, Joshua. (1982) *Sociología del lenguaje*. Madrid: Cátedra.

Fra Molinero, Baltasar (1995). *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Frega, Ana. Duffau, Nicolás. Chagas, Carla. Stalla, Natalia (Coords.) (2020). *Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ministerio de Desarrollo Social.

Fontanella de Weinberg, María Beatriz (1986). Variedades lingüísticas usadas por la población negra rioplatense: anticipo de una investigación. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 51, 283-286. Disponible en https://www.lettras.edu.ar/wwwisis/index/arti/Boletin1986-201-202_283-286.pdf

Garvin, Paul y Mathiot, Madelaine (1974) La urbanización del idioma guaraní. Problema de lengua y cultura. EN P. Garvin y Y. Lastra (eds.), *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística* (pp. 303-313). México: UNAM.

González Urtiaga, Juan (1994). *Lo que yo he visto: José J. Podestá y Pepino el 88*. Montevideo: Centro de Estudios de Teatro Rioplatense.

Gortázar, Alejandro (2017). *Cultura letrada y etnicidad en los manuscritos de Jacinto Ventura de Molina (1817-1840)*. Montevideo: Biblioteca Plural, Universidad de la República, Comisión Sectorial de Investigación Científica.

Jodelet, Denise (1993). La representación social: conceptos, fenómenos y teorías. EN S. Moscovici (comp.), *Psicología social* (pp. 469- 493). Barcelona: Paidós.

Klein, Teodoro (1984) *El actor en el Río de la Plata, de la Colonia a la Independencia*. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.

Landini, María Belén (s/d). *El valiente y la fantasma, un sainete inédito de 1818: edición e introducción*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Disponible en: <https://www.centrocultural.coop/revista/1415/el-valiente-y-la-fantasma-un-sainete-inedito-de-1818-edicion-e-introduccion>

Legido, Carlos (1968). *El teatro uruguayo*. Montevideo: Ediciones Tauro.

Legido, Carlos (1992). Cincuenta años de teatro en el Uruguay. *Revista Iberoamericana*, 58, 160-161. Disponible en: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5077/5235>

Lewis, Marvin (2011). *Cultura y literatura Afro-uruguaya: Perspectivas Post-Coloniales*. Montevideo: Casa de la Cultura Afrouruguaya.

Lipski, John M (1992). Sobre el español bozal del Siglo de Oro: existencia y coexistencia. *Scripta philologica: in honorem Juan M. Lope Blanch*, 1, 383-396.

Lipski, John M (1998a). Panorama del lenguaje afrorioplatense: vías de evolución fonética. *Anuario de Lingüística Hispánica*, 14, 281-315.

Lipski, John M (1998b). Perspectivas sobre el español bozal. EN Matthias Peri y

Armin Schwegler, *América negra: panorama actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas* (pp. 293-327). Madrid: Vervuert Iberoamericana.

López Fernández, María Claudia (2009). *El español de principios del siglo XIX a través del Sainete "El valiente fanfarrón y el criollo socarrón"*. Trabajo de grado, Seminario II: Panorama lingüístico del Uruguay en el siglo XIX. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Mirza, Roger (2006). Nacimiento del teatro Solís y polifonía de un sistema teatral en formación. EN Bouret, Daniela (comp.), *Teatro Solís: 150 años de historias desde el escenario* (pp. 17-26). Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo - Linardi y Risso.

Montero Zorrilla, Pablo (1988). *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso.

Moure, José Luis (2010). La lengua gauchesca en sus orígenes. *Olivar*, 14, sin páginas. Disponible en: https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185244782010001000003

Moure, José Luis (2011). La construcción de la variedad lingüística gauchesca en el Río de la Plata. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 17, 2-14. Disponible en: [Dialnet-LaConstruccionDeLaVariedadLinguisticaGauchescaEnEl3996610.pdf](http://dialnet-laconstruccionde-la-variedad-linguistica-gauchesca-en-el-3996610.pdf)

Moure, José Luis (2012). *Sainete provincial titulado El detall de la acción de Maipú* (1818). Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

Nahum, Benjamín (2004). *Manual de historia del Uruguay. Tomo I: 1830-1903*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Narvaja de Arnoux, Elvira y Del Valle, José (2010). Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo. *Spanish in Context*, 7 (1), 1-24. Disponible en: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1073&context=g_c_pubs

Ordaz, Luis (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.

Oroño, Mariela (2015). Las representaciones sociolingüísticas en José Pedro Varela y Juan Zorrilla de San Martín en el Uruguay de fines del siglo XIX: primera aproximación. *Revista Digital de Políticas Lingüísticas*, 7 (7), 27-50.

Oroño, Mariela (2016a). La escuela en la construcción de las fronteras culturales y lingüísticas en el Uruguay de fines del siglo XIX. *Revista Páginas de Educación*, 9 (1), sin páginas.

Oroño, Mariela (2016b). *El lenguaje en la construcción de la identidad nacional*. Montevideo: Tradinco-Ministerio de Educación y Cultura.

Ostuni, Omar (2009). *El otro teatro uruguayo. Una historia para conocernos*. Montevideo: Comisión del Fondo Nacional de Teatro (CO.FON.TE).

Pereda Valdés, Ildefonso (1937). *El negro rioplatense y otros ensayos*. Montevideo: ClaudioGarcía & cía.

Pereda Valdés, Ildefonso (1941). *El negro en el Uruguay*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública.

Pisano, Juan Ignacio (2018). El teatro gauchesco entre la Colonia y la Emancipación: rastros de una continuidad olvidada. *Iberoamericana*, 18 (69), 105-126.

Rama, Carlos (1972). *Los afro-uruguayos*. Montevideo: Siglo Ilustrado.

Rama, Ángel (1976). La creación de un teatro nacional. EN *Los gauchipolíticos rioplatenses* (pp. 151-168). Buenos Aires: Calicanto.

Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Rappaport, Joanne (2009). ¿Quién es mestizo? descifrando la mezcla racial en El Nuevo Reino de Granada, siglos XVI y XVII. *Varia Historia*, 25 (4), 43-60.

Rebagliati, Lucas (2014). ¿Una esclavitud benigna? La historiografía sobre la naturaleza de la esclavitud rioplatense. *Andes-Antropología e Historia*, 25, sin páginas.

Rela, Walter (1965). *Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo 1816-1964*. Montevideo: Editorial Síntesis.

Rela, Walter (1966). *Breve historia del teatro uruguayo: de la colonia al 900*. Buenos Aires: Editorial universitaria.

Rela, Walter (1988). *Diccionario de autores teatrales uruguayos. Breve historia del teatro uruguayo s. XIX y XX*. Montevideo: Proyecciones.

Rela, Walter (1994). Teatro de tema criollo. EN *Teatro uruguayo, 1808-1994* (pp. 39-51). Montevideo: Academia Uruguaya de Letras.

Rivero, Alejandra (2015). *Palabras y personajes de origen africano en la narrativa de Eduardo Acevedo Díaz*. Tesis de la Maestría en Ciencias Humanas, Opción Lenguaje, Cultura y Sociedad, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Rodríguez, Martín (2011) Romanticismo y posmodernidad en el teatro latinoamericano: algunas hipótesis sobre las representaciones teatrales de la civilización y la barbarie en tres siglos. EN Roger Mirza (ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo* (pp. 29-35). Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Investigación Científica.

Rossi, Vicente (1969). *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Ediciones Solar S.A. y Librería Hachette S.A.

Santos Morillo, Antonio (2020). *¿Quién te lo vezó a dezir? El habla de negro en la literatura del XVI, imitación de una realidad lingüística*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Sansone de Martínez, Eneida (1995). *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX. Tomo I: de los orígenes a la Independencia. Historia de una pasión avasallante*. Montevideo: Editorial Surcos.

Pavis, Patrice (1990). *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós.

Trenti Rocamora, J. Luis (1947). *El teatro en la América Colonial*. Texas: Editorial Huarpes.

Varela de Vega (1981). La tonadilla escénica y lo popular. *Revista de Folklore*, 1(12), 26-31. Disponible en:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tonadilla-escenica-espanolalopopular/html/>.

Vidal, Daniel (2009). El espíritu patriótico en *La libertad más acendrada y Buenos Aires vengada* (1808) de Juan Francisco Martínez. EN Mirza, Roger (ed.), *Teatro, Memoria, Identidad* (pp. 181-191). Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Ministerio de Educación y Cultura.

Zum Felde, Alberto (1967). *Proceso intelectual del Uruguay. Del coloniaje al Romanticismo*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.

Anexo I

Obras dramáticas con presencia de personajes de origen africano o sus descendientes representadas en Montevideo en el período 1800- 1840

	Nombre del/os personaje/s de origen africano¹⁹⁴	Obra dramática: título y autor	Género¹⁹⁵	Año y lugar de representación en Montevideo	Consultado en:
1	“La Chola”	“El valiente y la fantasma”, anónimo	Entremés	1803 en Casa de Comedias.	INET, Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Buenos Aires)
2	“Negro-Negra”	“Los negros”, Luis Misón (autor de origen español).	Tonadilla	1814 en Casa de Comedias	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-personaje-del-negro-en-la-tonadilla-escenica-del-siglo-xviii/html/

¹⁹⁴ Junto al nombre del o los personajes de origen africano que presenta el drama, si corresponde, se agrega entre paréntesis la acotación del dramaturgo respecto al mismo/s. En la mayoría de los casos la acotación especifica el color de piel del personaje o su rol.

¹⁹⁵ En todos los casos se indica el género que se explicita en el propio texto.

3	“Asán, esclavo negro” “Aly, esclavo negro”	“El duque de Viseo”, Manuel José Quintana ¹⁹⁶ (autor español)	Tragedia	1829 en Casa de Comedias (llamado Coliseo en ese momento)	https://archive.org/details/A25023307/mode/2up
---	---	--	----------	---	---

¹⁹⁶Esta obra se volvió a representar en 1835 y 1837.

Anexo II

Obras dramáticas con presencia de personajes de origen africano o sus descendientes representadas en Montevideo en el período 1870- 1900

	Nombre del/os personaje/s de origen africano¹⁹⁷	Obra dramática: título y autor	Género	Año de representación en Montevideo¹⁹⁸	Consultado en:
1	“Juan (negro)”	“El lujo de la miseria”, Eduardo Gordon (autor nacional)	Comedia	1875	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
2	“Santiago (criado)”	“Un veterano oriental”, José Cándido Bustamante (autor nacional)	Drama	1876	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
3	“Cabo Betún (negro)”, “Cabo Ardilla (ídem)”	“Apariencias y realidades”, Estanislao Pérez Nieto (autor nacional)	Drama	1877	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

¹⁹⁷ La mayoría de los nombres de estos personajes en este período son “cristianos” o tienen función humorística como “cabo Betún”, “cabo Ardilla”. En el caso del personaje de “Tío Vichuca” ya se mencionó que era el apelativo utilizado en la época para referirse a un hombre anciano de origen africano o afrodescendiente.

¹⁹⁸ A diferencia del anexo I, no se especifica el lugar de la representación de las presentes obras dramáticas debido a que requiere otro tipo de investigación por existir varias salas teatrales coexistiendo en Montevideo en este segundo período histórico. De conocer el lugar de la representación, se mencionará en el análisis de la obra.

4	“Negro Agapito”	“Juan Moreira”, Eduardo Gutiérrez (autor argentino) y José Podestá. (autor nacional)	Drama criollo	1886	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
5	“Pedro Paz”	“Juan Soldao”, Orosmán Moratorio (autor nacional)	Drama	1893	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
6	“Tío Vichuca (negro viejo)”	“La flor del pago”, Orosmán Moratorio (autor nacional)	Drama campero	1894	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

Anexo III

Obras dramáticas sin presencia de personajes de origen africano o sus descendientes representadas en Montevideo en el siglo XIX

	Obra dramática: título y autor	Género	Año de representación en Montevideo¹⁹⁹	Consultado en:
1	“El bueno y el mal amigo”, Gaspar Zavala y Zamora (autor español)	Entremés	1801 (estrenada en Madrid en 1793 y en Buenos Aires en 1797 o 98).	INET, Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Buenos Aires)
2	“El chasco de los aderezos”, Ramón de la Cruz. (autor español)	Entremés	1802	INET (Buenos Aires)
3	“La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada”, Juan Francisco Martínez. Primer autor montevideano en escribir un drama.	Drama en dos actos y en verso	1808	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
4	“El Valiente Fanfarrón y el Criollo Socarrón”, anónimo.	Sainete	1810	https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/Antologia_teatr

¹⁹⁹El lugar de la representación siempre es la Casa de Comedias, salvo que se explicita otro lugar. Se indicará cuando no haya sido la primera representación la que se relevó para esta tesis.

				o_argentinoT1.pdf
--	--	--	--	-----------------------------------

5	“Las bodas de Chivico y Pancha” ²⁰⁰ , anónimo.	Sainete	1811	https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/Antologia_teatro_argentinoT1.pdf
6	“El amor de la estanciera”. Anónimo	Sainete	Se representó desde 1814 a 1816 (Sansone de Martínez, 1995) y figura como escrito en 1791, bajo el sello de Carlos IV. Texto de origen español.	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-amor-de-la-estanciera--0/html/fef066a8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
7	“La dama sutil”, Luciano Francisco Comella (autor español)	Comedia en dos actos	1815 ²⁰¹	https://archive.org/details/A25020517/page/n1/mode/2up?view=theater
8	“El rábula”, Simón de Viegas (autor español)	Comedia en tres actos	1815 ²⁰²	https://www.rae.es/archivo-digital/el-rabula#mode/2up
9	“Sentimientos de un patriota”, Bartolomé	Unipersonal-Melólogo	1816	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

²⁰⁰Se vuelve a representar en 1824, según un programa publicado en prensa, que reproduce Sansone de Martínez (1995, 291). Parece ser una obra muy afín al gusto del público montevideano.

²⁰¹Se volvió a representar en 1829.

²⁰²Borucki (2006) afirma que en esta obra se da la actuación de dos actores afroargentinos, Ana Echavarría (liberta) y el “pardo” Manuel Viderique (2006:8), quienes ganaban sensiblemente menos salario que sus pares de profesión de origen europeo, según datos del mismo autor. Esta pieza fue estrenada en 1814 en el Coliseo (Buenos Aires). Se da entonces el curioso caso de actores afrodescendientes que no hablan como esclavos, mientras que en otras obras hay actores blancos que representan a personajes afrodescendientes.

	Hidalgo. Autor montevideano.			
10	“La libertad civil”, Bartolomé Hidalgo. Autor montevideano.	Melólogo en un acto	1816	https://pmb.parlamento.gub.uy/pmb/opac_css/doc_num_data.php?explnum_id=347
11	“El triunfo”, Bartolomé Hidalgo. Autor montevideano.	Unipersonal - Melólogo	1816	https://pmb.parlamento.gub.uy/pmb/opac_css/doc_num_data.php?explnum_id=347

12	“Siempre triunfa la inocencia”, “escrita por D.F.T.R. (no se explicita el nombre completo del autor)”	Comedia en tres actos	1817	https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=21116&posicion=1
13	“Pelayo”, Manuel José Quintana (autor español)	Tragedia en cinco actos	1817 Publicada originalmente en 1805	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pelayo-tragedia-en-cinco-actos--0/html/ff1837be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm
14	“El diablo predicador, y mayor contrario amigo”, Luis Bermúdez Belmonte ²⁰³	Comedia	1817 ²⁰⁴	https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diablo-predicador-y-mayor-

²⁰³Para conocer las distintas versiones sobre la autoría de esta pieza, ver nota 454 de Sansone de Martínez, (1995, 494).

²⁰⁴Se volvió a representar en 1829, 1832, 1837, 1839 y 1848.

	(autor español)			contrario-amigo/
15	“El detall de la acción de Maipú”, anónimo	Sainete	1818	https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/pdfs/4ca3a852856958a830257b294ecede5d.pdf
16	“Los siete infantes de Lara”, Juan de la Cueva. (autor español)	Tragedia	1820-1823 aprox	https://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2017/09/CU-EVA-J.-Los-siete-infantes-de-Lara.pdf
17	“Las astucias conseguidas”, José Ferrer de Orga (autor español)	Sainete	1823	https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/26306/1/FA.Foll.005.249.pdf

18	“La Mojigata”, Fernández de Moratín (autor español)	Comedia en tres actos	1823 aprox (Sansone de Martínez toma como fuente Rossi para ubicar esta representación en nuestro escenario)	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mojigata--0/html/fee5937c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
19	“El viudo”, Gil Vicente (autor portugués)	Comedia	1828 ²⁰⁵	https://labibliotecadeclassicos.files.wordpress.com/2014/04/gil-vicente-el-

²⁰⁵Fue representada en el teatro de San Felipe y Santiago que era la antigua Casa de Comedias. Parece haber sido un año muy prolífico en producciones teatrales, propiciadas por una relativa paz en la futura capital de la República. Sólo en el “mes de noviembre de 1829 se cumplieron regularmente [funciones] los martes, jueves y domingos de cada semana además de una función extraordinaria que se dio el sábado 14” (1995, 396).

				viudo.pdf
20	“El desquite”, “escrita en francés por M.M” (no se aclara el nombre)	Comedia en prosa en tres actos	1828	https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/106851/HHAZ378204.pdf?sequence=1
21	“Blanca y Montcacin o los venecianos”, escrito “por el ciudadano Arnault” (Madrid)	Tragedia en cinco actos	1828 ²⁰⁶	https://catalogoonline.biblioteca nacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/57997
22	“Las minas de Polonia”, figura la traductora (María de la Gasca y Medrano)	Drama en tres actos	1828	https://biblioteca virtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1160945&accept_sentences=Aceptar
23	“La vida es sueño”, Calderón de la Barca (autor español)	Comedia famosa	1828	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

24	“La isabela”, Lupercio Leonardo de Argensola (autor español)	Tragedia	1828	https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/19/9Fradejas.pdf
25	“Arminda y Reinaldo, Rodríguez de	Drama en un acto	1829	https://archive.org/details/A25022705

²⁰⁶Se volvió a representar un año después.

	Arrellano” (autor español)			
26	“El ayo de su hijo”, Comella ²⁰⁷ (autor español)	Comedia en dos actos	1829	https://archive.org/details/HHAZ377808
27	“Lanuza”, Duque de Rivas (autor español)	Tragedia en cinco actos	1829 ²⁰⁸	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lanuza--0/html/
28	“La casualidad contra el cuidado o el celoso Carrizales”, versión de “El viejo celoso” de Cervantes (autor español)	Entremés	1829	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viejo-celoso--0/html/ff329b2c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html (versión original)
29	“Abre el ojo ²⁰⁹ ”, Francisco de Rojas Zorrilla (autor español).	Comedia	1829	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/abre-el-ojo--0/html/ff0a7566-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

²⁰⁷En la misma función se representó “la ópera La Elisabeth del maestro Rossini...y la ópera La Gazza Ladra.” (Sansone de Martínez, 1995, 331). Como sabemos por Ayestarán (1953) no eran aún óperas en el sentido en que hoy conocemos el género.

²⁰⁸Según el programa de la función, que reproduce Sansone de Martínez, se generó una fuerte polémica al respecto, provocando el enojo de los brasileños, al presentar la obra de la siguiente manera: “En celebración del segundo aniversario de la victoria de Ituzaingó, se lleva a cabo en la Casa de Comedias una gran función de gala en la que se entonará la nueva canción patriótica del Estado de Montevideo”. La autora aclara en la nota 581 que había con la mencionada obra, cierta “analogía con nuestra situación política, por lo que fue muy repetida en los aniversarios patrios.” (1995, 332).

²⁰⁹Según el programa reproducido por Sansone de Martínez (1995), en la misma función se presentó una “pantomima nueva titulada La muerte del arlequín” y un “divertidísimo sainete titulado El que

30	“Andrómaca y Pirro”, versión en un acto de Comella (versión original Melodrama de Racine)	Melodrama trágico en un acto	1829	https://archive.org/details/A25020613/mode/2up
----	---	------------------------------	------	---

31	“Los tres huéspedes burlados”, Comella (autor español)	Sainete	1829 ²¹⁰	https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1167995&accept_sentences=Aceptar
32	“A Madrid me vuelvo”, Manuel Bretón de los Herreros (autor español)	Comedia en tres actos	1829 ²¹¹	https://www.cervantesvirtual.com/obra/a-madrid-me-vuelvo--0/
33	“El médico poeta”, Juan Ignacio González del Castillo (autor español).	Drama	1829 ²¹²	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-medico-poeta--1/html/ff15dd20-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm
34	“El desdén, con el desdén”, Agustín Moreto (autor español).	Comedia	1829	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-desden-con-desden/html/d4c17854-a0e6-

la hace que la pague”, ambas obras de autor anónimo y perdidas, pero lo menciono como ejemplo de lo extenso y variadas que comenzaron a ser las representaciones en la Casa de Comedias.

²¹⁰Se representó también en 1831, 1836 y 1842.

²¹¹Se representó también en 1831 y 1833.

²¹²Se representó también en 1831.

				4dba-902e-dc9e8af1b462_2.html
35	“El abate de l'Epee, y su discípulo el sordo-mudo de nacimiento Conde de Harancour”, Bouilly (autor francés)	Comedia en cinco actos	1829	https://archive.org/details/A25023712/mode/2up?view=theater

36	“Manolo: tragedia para reír, o sainete para llorar”, Ramón de la Cruz (autor español)	Sainete	1829	https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1160933&accept_sentences=Aceptar
37	“El embustero engañado”, Comedia nueva en dos actos, Luis Antonio José Moncín (autor español) ²¹³	Comedia en dos actos	1829	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-embustero-enganado-comedia-nueva-en-dos-actos--0/html/ff19ed2a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm
38	“Los templarios”, Juan Pérez de Montalbán (autor español)	Comedia	1829	https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-templarios-comedia-famosa-del-doctor-juan-

²¹³No estoy segura de que ese sea el texto, pues Sansone de Martínez sostiene que es anónimo (1995, 514, nota 633), sin embargo, coincide la descripción del programa de “comedia en dos actos”. Fuese cual fuese la obra, también aparece representada en 1831 y 1833 (1995, 520, nota 686).

				perez-de-montaluan/
39	“La familia indigente”, Comella (autor español)	Comedia en un acto	1829	https://www.rae.es/archivo-digital/la-familia-indigente
40	“Raquel o la judía de Toledo”, Vicente García de la Huerta (autor español)	Tragedia	1829	https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/raquel-de-vicente-garcia-de-la-huerta-en-la-tragedia-neoclasica-espaola-0/html/0231c49c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1_1.html
41	“Sancho Ortiz de las Roelas”, obra arreglada por D. Candido Maria Trigueros (autor español)	Tragedia	1829	https://www.cervantesvirtual.com/obra/sancho-ortiz-de-las-roelas-0/
42	“Fillán, hijo de Dermidio”, Manuel de Araucho. Autor montevidiano ²¹⁴ .	Drama	1830	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

²¹⁴Si bien Sansone de Martínez (1995) sostiene que “durante la tercera década (del siglo XIX) no surgió ningún autor uruguayo y podría creerse que Martínez e Hidalgo no tendrían descendencia” (1995, 323), en referencia a los únicos dos autores nacionales que representaron en la Casa de Comedias durante las primeras décadas del siglo XIX; es posible considerar que los autores citados aquí no habían sido aún objeto de estudio ni adecuadamente valorizados al momento de su publicación.

43	“Los treinta y tres orientales”, Carlos Villademoros. Autor montevideano.	Comedia en tres actos	1835 ²¹⁵	Publicado en el Parnaso Oriental tomo II (1835), recuperado de https://autores.uy/
44	“Una víctima de Rosas”, Xavier de Acha. Autor montevideano.	Drama en tres actos	1845	https://autores.uy/
45	“Camila O’Gorman”, Heraclio Fajardo. Autor montevideano.	Drama histórico en seis cuadros y en verso	1856	https://autores.uy/
46	“Amor y patria”, Magariños Cervantes. Autor montevideano.	Drama en cinco actos y en verso	1857, en el Solís. Su estreno, un año antes, fue en Buenos Aires.	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
47	“Lágrimas y jesuitas”, Antonio Díaz (hijo). Autor montevideano.	Drama en verso y en tres actos	1861 ²¹⁶	https://autores.uy/
48	“La fe del alma”, Eduardo Gordon. Autor montevideano.	Comedia en verso y en tres actos	1866	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
49	“La mujer abandonada”, José Cándido Bustamante, (seudónimo JCB). Autor montevideano.	Drama en cuatro actos	1876	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

²¹⁵Borucki (2006) sostiene que el estreno de esta pieza fue en 1832, “por actores aficionados” y en el contexto de “nuevos bríos al teatro” tras la fundación del “Estado Oriental del Uruguay” (2006, 11).

²¹⁶Sansone de Martínez identifica en la segunda mitad del siglo XIX “temporadas de intensa actividad teatral de carácter nacional”, delimitadas específicamente a los años 1859 a 1862 inclusive, 1877 y 1878, 1881, y la última década del siglo, esta última con cierta regularidad (1995, 405).

50	“Cómo empieza acaba”, Francisco de Acha. Autor montevideano.	Drama en tres actos y en prosa	1877, estrenado en el teatro San Felipe	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
----	--	--------------------------------	---	------------------------------------

51	“Una mujer con pantalones”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Juguete cómico	1877, estrenada en el Teatro Cíbils	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
52	“En el año 2000”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Disparate cómico en un acto y en verso	1878	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
53	“La carraspera y la tos”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Juguete cómico en un acto y en verso	1878. Representado por aficionados de la Sociedad Dramática Talía.	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
54	“Culpa y castigo”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Drama en un acto y en verso	1879, estrenada en el Teatro Cíbils	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
55	“María”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Drama en dos actos y en verso	1880. Estrenado por la Sociedad Dramática Nacional Talía.	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
56	“Un cuento del tío Marcelo”, Samuel José Andrés Blixen. Autor montevideano.	Boceto teatral en un acto	1891, estrenada en el Solís	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

57	“A vuelo de pájaro”, Antonio Videgain. Autor de origen español radicado en Montevideo y finalmente en Buenos Aires, donde falleció.	Revista criolla en un acto y cinco cuadros	1895	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
----	--	--	------	------------------------------------

58	“Cadenas rotas”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Drama en un acto y en verso	1895	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
59	“Un trozo de Aída”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Juguete cómico en un acto y en prosa	1895	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
60	“Las dos Margaritas”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Juguete cómico en un acto y en prosa	s/d pero se encuentra en Obras dramáticas de Orosmán Moratorio (Tomo I, 1896).	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
61	“El baile de ña Toribia”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Humorada criolla en un acto y en prosa	s/d pero se encuentra en Obras dramáticas de Orosmán Moratorio (Tomo I, 1896).	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
62	“Las campanas de la aldea”, Orosmán Moratorio. Autor montevideano.	Zarzuela en un acto y en verso	s/d pero se encuentra en Obras dramáticas de Orosmán Moratorio (Tomo I, 1896).	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)
63	“Primavera”, Samuel José	“Scherzo” teatral en un	1896	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

	Andrés Blixen. Autor montevideano.	acto		Uruguay)
64	“Verano”, Samuel José Andrés Blixen. Autor montevideano.	Frivolidad en un acto	1899	Biblioteca Nacional (Sala Uruguay)

Anexo IV

Obras dramáticas representadas en Montevideo en el siglo XIX cuyos textos se encuentran perdidos

	Obra dramática: título y autor	Año de representación en Montevideo	Información complementaria y conocida
1	“Los falsos amigos”, Juan Estremera (cómico español radicado en Montevideo)	1812. Se representó durante el Sitio de Montevideo.	“Pieza jocosa en un acto”. (Sansone de Martínez, 1995)
2	“Los patriotas navarros y el heroico Espoz y Mina”, Juan Estremera (ídem)	1812	Se representó durante el Sitio de Montevideo.
3	“El esplin y la esposa amable”, Rodríguez de Arellano (autor español)	1815	Se volvió a representar en 1829.
4	“Siripo, cacique de los Timbués en el Paraná”, Manuel José de Lavardén	1816 ²¹⁷	Texto destruido en el incendio de “La Ranchería” (1792) según Ordaz (1957), por lo que

²¹⁷Según Klein (1984) se estrenó en Buenos Aires en 1792 y según Ordaz (1957) fue en la misma ciudad, pero en 1789, en “La Ranchería”. Ambos autores destacan el “revuelo moral” que la representación ocasionó a la población colonial debido a su temática. Ordaz (1957) la llamó la “primera obra de tema americano” que se representó en dicho teatro, y señala que “... el argumento se basaba en un episodio narrado por Ruy Díaz de Guzmán en su poema “Argentina”, y que trataba “de los sucesos dramáticos ocurridos en septiembre de 1529 en el Fuerte Sancti Spiritus, entre las fuerzas de Gaboto que habían quedado a cargo, mientras éste seguía sus exploraciones. Si bien se cree que los principales personajes (...) eran Siripo, Lucía Miranda y su esposo, el guerrero Hurtado, se desconoce (...) por haber desaparecido el libreto en el incendio que destruyó La Ranchería a mediados de agosto de 1792” (1857, 21).

	(autor español)		se desconoce qué versión se representó en la fecha indicada.
5	“La condesa de Castilla”, Nicasio Alvarez de Cienfuegos (Autor español)	1823	La fecha se establece según un programa teatral que recoge Rómulo Rossi (1922) y cita Sansone de Martínez (1995, 287)
6	“Roma Libre”, Antonio Saviñón (autor español)	1828	Se volvió a representar un año después.
7	“La enterrada en vida”, anónimo	1829	En el programa de este espectáculo, fechado el 15 de enero de 1829, se invita “A esta recomendable composición, que sin duda es una de las que hacen más honor al teatro español” (Sansone de Martínez, 1995, 324).
8	“Cenval y Faustina”, Zavala y Zamora (autor español)	1829	El programa que reproduce Sansone de Martínez (1995) afirma que es una “comedia en tres actos”.
9	“Las travesuras del amor”, Jean-Nicolas Bouilly ²¹⁸ (autor francés)	1829	El programa afirma que es un “jocoso melodrama en dos actos”
10	“Las cuatro bodas”, Ramón de la Cruz (autor español)	1829	Sainete (Sansone de Martínez, 1995)
11	“Una hora de apuro o el novio en mangas	1829	Sin información

²¹⁸En esta misma función se representa la famosa “farsa titulada El barbero de Sevilla. Música del célebre maestro Rossini ...” (Sansone de Martínez, 1995, 329).

	de camisa”, anónimo.		
12	“Los comerciantes de Cádiz o el hijo reconocido”, no se especifica autor	1829	También se representó en 1832, 1833, 1834 y 1840 (Sansone de Martínez, 1995).
13	“Las citas a medianoche”, comedia anónima	1829	También representada en 1833, 1837 y 1839 (Sansone de Martínez, 1995).
14	“El gran Duque de Osuna”, anónimo	1829	Según Sansone de Martínez (1995) se la presenta como “comedia nueva” ese año y como “drama” bajo el mismo título en los años 1830 y 1842 (nota 707, 522), lo que dificulta aún más identificar el texto representado.
15	“El aguador de París”, anónimo	1829	Klein (1984) atribuye la autoría de esta obra a Bouilly, Sansone de Martínez (1995) sin embargo, no logra identificar al autor, pero encuentra que se volvió a representar en 1837 ²¹⁹ .
16	“El donato fingido”, anónimo	1829	Según el programa es una “comedia nueva en 2 actos” (Sansone de Martínez, 1995, 396), sin autor conocido. La autora la encuentra representada nuevamente, con ligeras variaciones en su título,

²¹⁹El programa de prensa de esta obra, que Sansone de Martínez reproduce en su libro ya citado, la describe como “comedia en 3 actos” (1995, 395).

			en 1830, 1832 y 1833.
17	“El hombre duplicado o Petimetre”, Manuel de Araucho. Autor montevideano.	1835	Sin información