



Andes

ISSN: 0327-1676

saramata@unsa.edu.ar

Universidad Nacional de Salta
Argentina

Sosa, Marcela Beatriz
La tierra en armas de Dávalos-Serrano (o las armas del teatro)
Andes, núm. 14, 2003, p. 0
Universidad Nacional de Salta
Salta, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12701408>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ANDES

LA TIERRA EN ARMAS DE DÁVALOS-SERRANO (O LAS ARMAS DEL TEATRO)¹

Marcela Beatriz Sosa*

1- El texto en el contexto de la producción dramática de Juan Carlos Dávalos.

La tierra en armas es uno de los textos teatrales más conocidos de Dávalos a causa de hechos colaterales: la frustrada filmación de Ulises Petit de Murat y Homero Manzi en 1941 y la posterior concretización de 1971 ("Güemes o la Tierra en Armas"), largometraje dirigido por Leopoldo Torre Nilsson². No obstante, pocos saben de la faceta de Juan Carlos Dávalos como dramaturgo. Es importante señalar que ésta comienza en 1914, cuando la compañía de Pablo Podestá estrenó en Salta su primer obra, *El tapao*, escrita en coautoría con Nicolás López Isasmendi (en realidad, éste iba primero en los "créditos"). Luego vinieron otras obras de Dávalos: el sainete *Q.E.P.D.* (1915) – también con López Isasmendi- y *Don Juan de Viniegra Herze* (1917)³.

En 1926, la compañía de Silvia Parodi pone en Salta *La tierra en armas*, escrita en colaboración con el actor y poeta Ramón Serrano. La obra había sido estrenada en Buenos Aires por la compañía de Camila Quiroga unos meses antes y su éxito había suscitado un homenaje local a Juan Carlos Dávalos y R. Serrano (*Nueva Época*, 4/06/26). Los diarios consignan que el ensayo se realizó con la presencia de Dávalos y que la puesta "fue un verdadero éxito, siendo presentado escenográficamente con notable fidelidad". Conjeturamos que fue este éxito el que impulsó a la misma compañía, cuando vino a Salta en 1928, a llevarla nuevamente a escena.

En 1950, el grupo de Teatro Vocacional Salta representa *La tierra en armas*, clausurando los actos programados por el gobierno en homenaje a San Martín. A pesar del "interés de muchísimos espectadores [sic] que ya han comenzado a exteriorizar sus anhelos por ver la obra donde se desenvuelve la epopeya salteña conducida por nuestro Héroe máximo, el general Güemes" (*El Tribuno*, 16/08/50), no hay críticas posteriores respecto de dicha función. La obra se representó el 20; llama la atención que, habiendo generado tanta expectativa, no haya comentarios sobre la respuesta del público ni sobre la obra en sí. Es posible que en el periódico perdido del 22/08/50 hubiese alguna referencia. La nueva noticia que tendremos de *La tierra en armas* será en 1971, a través del ya aludido filme de Torre Nilsson.

Sirvan estas someras pinceladas como el necesario contexto de producción, circulación y recepción para analizar, de aquí en adelante, *La tierra en armas*.

2 –*La tierra en armas*

2.1.El problema de la autoría.

Si la autoría de cualquier texto literario constituye normalmente un problema, cuando se trata de uno teatral la cuestión se complejiza aún más debido a todos los agentes que intervienen en su puesta en escena. El teatro aparece como una zona de escamoteos, de sucesivos "olvidos", desplazamientos y sustituciones: desaparece el autor y asumen la voz unos intérpretes ajenos al acto de enunciación. Si ya se diluye muchas veces la importancia del dramaturgo detrás de la interpretación o de la dirección, júzguese lo que ocurrirá con una escritura en colaboración. Guiándonos por lo que sucedía en el teatro barroco con el fenómeno de la *refundición*, comprobamos que tiende a omitirse el segundo (o tercer) autor⁴.

La escritura en colaboración de Dávalos y Ramón Serrano es una muestra de que aquel, al escribir teatro, necesitaba la perspectiva escénica (como en *El tapao*, *Q.E.P.D* o *Águila renga*, escrita en coautoría con Guillermo Bianchi). Por ello recurre a un actor y poeta prestigioso (la condición de "actor" figura en primer lugar en la aclaración interna en la que consta la coautoría

* Facultad de Humanidades-Consejo de Investigación. Universidad Nacional de Salta.

ANDES

de Serrano), quien ya había participado en espectáculos y demostrado sus dotes literarias e histriónicas.

Sin embargo, en el momento de publicación del texto (1935), aparecerá en la portada sólo el nombre de Juan Carlos Dávalos. Éste se justifica en una dedicatoria de puño y letra del libro al primo hermano del coautor, Antonio Serrano, en cuya casa de San Lorenzo (villa veraniega próxima a Salta) se había escrito *La tierra en armas*, y explica que nada tuvo que ver con este hecho. Transcribimos textualmente sus palabras: "A mi querido amigo Antonio Serrano, haciendo constar que el escamoteo del nombre de Ramón en la portada es obra judaico-editorial, no del suscrito. Afectísimo, Juan Carlos Dávalos. Salta, febrero 1/1935".

Esto empañó, paradójicamente, el rol y la posterior trascendencia de quien era, sin lugar a dudas, el más "teatral" de los dos autores. Pero ya Juan Carlos Dávalos era -como fue Quevedo según Borges-, más que un hombre, una dilatada literatura.

El gesto editorial de borrar el nombre de Ramón Serrano en esa primera publicación del texto es decisivo para el futuro teatral de ambos ya que, cuando Juan Carlos Dávalos viaja a Buenos Aires para concretar el filme de Petit de Murat y Manzi seis años después, la crónica periodística no menciona en ningún momento al otro autor (*El Intransigente*, 26/06/42). Inclusive el periodista Enrique Alvarado reproduce algunas palabras del escritor expresadas en rueda de prensa, que tienen que ver precisamente con la propiedad intelectual y la adaptación que sufrirá el texto al ser llevado al cine: "[...] Yo no he de meterme en la adaptación ... ahí están los amigos Ulises Petit de Murat y Homero Manzi... muchachos capaces... que conocen el oficio... que han entendido la obra... que son dueños de una exquisita sensibilidad y talento. Yo me dejo estar... *aporto con el libro...* (ibid.). [Cursivas nuestras]

¿Qué ocurrió con Ramón Serrano en el interin de estos años? ¿Cuáles fueron los entretelones de esta relación que dio como fruto dos obras, contando también *El atajacamino*, de 1927, obra de la que, por otra parte, no se supo más al quedar inédita?⁵ Estos son algunos interrogantes que han quedado sin respuesta y que nos planteamos quienes, habiendo dejado de lado la frondosa producción narrativa y poética de Dávalos, nos preocupamos por diseñar el perfil del mismo como dramaturgo.

2.2. Teatro e Historia.

La afirmación más obvia por la cual debemos empezar es que LTA⁶ es teatro histórico⁷, ya que se articula en torno a la figura de Martín Miguel de Güemes, máximo héroe de la provincia de Salta. Como punto de partida, debemos adscribir, entonces, a la apreciación de Danuta Mozejko sobre la ficcionalización de un personaje histórico:

Trasladar un personaje histórico al ámbito de la ficción literaria implica someterlo a normas que rigen una configuración discursiva diferente; si además, a los textos a los que se lo incorpora, se inscriben en géneros distintos –narrativa, lírica o drama–, las variaciones se multiplican. Y si a esto le agregamos, por un lado, una dimensión diacrónica, por la cual van cambiando los contextos de producción y, por otro, las diferencias en las posiciones de los sujetos que asumen las enunciaciones particulares, el personaje, aún conservando su nombre propio, se multiplica en un sinfín de *versiones*. [...] (D. Mozejko 1999, 9) [Cursiva nuestra]

Dentro del mismo tenor, M. Rojas afirma, citando a T. Lewis:

[...] cuando leemos una obra histórica, podemos privilegiar el lente contextual enciclopédico para enfatizar los hechos históricos. Alternativamente, podemos construirla como una *versión* de la sociedad matizada por el autor y de esta manera destacar el contexto del emisor. Identificándose o alejándose del contexto del autor, el lector puede enfocarse en su propio contexto. (T. Lewis, cit. por Rojas 1990, 298-299). [Cursiva nuestra]

ANDES

Si aplicamos este criterio de los *modos de ver* (telescopícos o microscópicos) y vemos cómo operan los dramaturgos *sobre* o *en torno a* la realidad, comprobaremos que la escritura de LTA configura un texto enigmático, a pesar de su aparente transparencia en la reproducción de unos hechos históricos conocidos por todos.

A fin de proseguir con nuestro análisis, resumiremos brevemente esos hechos alrededor de los cuales se articula la intriga –que figura en Apéndice– para luego esbozar algunas reflexiones sobre su vinculación.

2.3. El marco histórico.

Del decisivo encuentro entre San Martín, Belgrano y Güemes en la Hacienda de Yatasto (1814), surgió el plan de aquel de detener a los realistas en las fronteras de Salta para luego desplazarse hacia Chile y Perú. Güemes fue designado jefe de avanzadas en la zona del Río Pasaje y, con los gauchos comandados por Pachi Gorriti, triunfó en los enfrentamientos de La Pedrera y Velarde contra las fuerzas del coronel salteño realista Saturnino Castro y en otras acciones, hasta derrotar al ejército de Pezuela, el vencedor de Vilcapugio y Ayohuma. San Martín encomienda a Güemes resistir y desgastar al ejército realista sin avanzar hacia el Alto Perú. El Comandante de Vanguardias salteño organiza partidas y escuadrones gauchos, cuyo peculiar sistema de ofensa describe el historiador Rafael P. Sosa:

Los soldados de Güemes, con escasa instrucción militar y pobre armamento, no estaban en condiciones de librar batallas campales, con fuerzas muy superiores en todo sentido, menos en el coraje que animaba a los que combatían para forjarse una patria libre. Por ello desarrolla la táctica de dividir al adversario, sitiándolo en las ciudades, privándolo de ganado para la subsistencia y de cabalgaduras, por cuyo medio le obligaba a salir en su búsqueda. Desde ese momento era hostigado con tenacidad por los gauchos, que espían el lugar y el instante en que podían atacar con ventaja. (R.P.Sosa 1973, 76)

Luego del triunfo logrado por Güemes en Puesto del Marqués (el 14 de abril de 1815), en ese mismo año el Cabildo lo designa Gobernador y Capitán General de la Provincia, después de la primera elección popular llevada a cabo en Salta. También en ese año se casa con Carmen Puch, con la cual tiene tres hijos. En 1816, Rondeau, al mando del Ejército del Norte, avanza sobre Salta y sitia la ciudad pero, "Güemes, con su habitual sistema de guerrilla, derrotó al enfurecido general sin derramar una sola gota de sangre" (cfr. F. Figueroa 1980) y se firmó un pacto conocido como "La paz de los Cerrillos". En 1817 Güemes y sus gauchos frenaron la más importante de las invasiones realistas que provenían del Alto Perú, al mando del general La Serna. Pero la política sin concesiones y las contribuciones que exigía Güemes para sostener la guerra le quitaron la adhesión de poderosos sectores de la sociedad, quienes se confabularon para deponerlo. El coronel Valdez, apodado el "Barbarucho", penetró en Salta y se produjo un tiroteo, en el cual Güemes resultó herido por la espalda. Falleció en la Quebrada de la Horqueta, rodeado de sus más nobles colaboradores, el 17 de junio de 1821.

2.4. Intriga e historia.

La estructura superficial manifestada de LTA exhibe la tripartición del teatro clásico español en jornadas: la I consta de 11 once escenas; la II, de 33 (lo cual demuestra la importancia de ésta para el desarrollo de la acción dramática) y la III, de dos cuadros, subdivididos a su vez en 11 escenas el primero y 3 el segundo. Las Jornadas se corresponden con tres momentos decisivos en la vida de Güemes: 1814, 1816 y 1821 (advenimiento, apoteosis y caída del héroe).

El primer elemento curioso en este nivel es la inclusión de una Hijueta de la Jornada II, presidida por una sugerencia al director de la puesta en escena: propone agregar –"cuando la compañía pueda y desee"- personajes: Juana Moro, Lola López, Josefa López, Francisca Pacheco de Melo, Juana Torino, María Petrona Arias, Andrea Zenarruza, D. Urbano Frías y Toribia la Linda. Esta Hijueta se imbrica con las últimas palabras de la escena 26; introduce un nuevo elemento (la invitación de Macacha al capitán Vigil), repite las escenas siguientes hasta la escena 32, en que

ANDES

aparecen las damas patriotas y Urbano Frías; incluye, más breve, la escena 33; agrega la 34, donde hace acto de presencia Toribia la Linda y reitera la escena final de la primera versión, en la 35.

Estas variantes, que podríamos encarar dentro del marco de la reescritura⁸, nos permiten realizar dos inferencias: 1) los dramaturgos escriben “teniendo en mente” la puesta en escena (por lo tanto, supeditan la intervención de más o menos personajes a la cantidad de actores de que disponga la compañía); 2) la reescritura no implica un cambio desde el punto de vista de la acción dramática: la inclusión de las damas patriotas obedece al deseo de dar a la obra la dimensión de un “fresco histórico”.

El otro componente a nivel discursivo digno de señalar es la estructura bímembre de la última Jornada: los cuadros (que aportan una interesante innovación al esquema dramático clásico), responden a la necesidad de plantear dos espacios diferentes (la sala de la casa de Macacha y el monte), unidos en forma inmediata.

Hay una serie de elementos que hablan de la maestría teatral con que ha sido diseñado el texto pero sólo nos referiremos a :

- 1) El encadenamiento entre la intriga principal (la gesta güemesiana) y la secundaria (la historia amorosa del capitán Vigil y Mercedes). Desde el principio se entrelazan ambas en forma muy natural; la respuesta al conflicto del enfrentamiento entre españoles y americanos es la hija de ambos: Argentina. Para lograr este efecto dramático y poético⁹, los dramaturgos no vacilan en alterar la plana a la historia en la representación de la muerte de Güemes: antes que las últimas palabras dirigidas al coronel Vidt (Cfr. R.P.Sosa op.cit, 79), prefieren que Güemes musite: “Mis patriotas... mis amigos... no puedo más... Muero por bala realista... Ahijadita... Argentina... Te dejo en un beso, mi vida. (Besa a la niña, que le habrán acercado.) Congreso... Na...ción... constituida... (Queda muerto serenamente, y todos se descubren en silencio.) ” (506).
- 2) La *mise en abyme* de la leyenda de la flor del Ilolay: Este procedimiento consiste en “incluir en la obra (pictórica o literaria) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales”(Pavis 1983, 316). La leyenda de la flor del Ilolay había sido utilizada anteriormente por Dávalos, ya sea en forma autónoma, ya sea en otro texto dramático como *Don Juan de Viniegra Herze* pero, en el caso de LTA, su refuncionalización está completamente justificada desde el punto de vista de la acción. El relato será incluido precisamente antes de que Güemes sea traicionado por salteños pro-realistas. El correlato es perfecto: el hijo menor, al obtener la flor, es asesinado y enterrado por sus hermanos envidiosos; de él nació una caña con la cual un pastorcillo hizo una quena, cuyas notas cantaban la traición. Güemes, acechado por la envidia y los intereses, es traicionado por comprovincianos; sin embargo, su voz continúa oyéndose a través de la tierra que lo ha recogido: “[...] Toda la Tierra en Armas, / al *soplo* de ese espíritu / que ha de vagar por ella como triunfal fantasma, / *diciendo*: ¡Montes! ¡Llanos! ¡Hombres! ¡Bestias! / ¡Gusanos! / ¡Toda la Tierra en Armas!”(507).[Cursivas nuestras]
- 3) La visualización escénica del texto: Hay constantes referencias a desplazamientos, movimientos y ubicación de los personajes en el escenario, que otorgan dinamismo a la acción y evidencian la concepción del espacio que los autores poseían en vista a una hipotética puesta (esto es legible en la abundancia de escenas, que está marcada por la entrada y salida de personajes, y que no tiene otro propósito desde el punto de vista estructural).

3. Las armas del teatro.

Juan Carlos Dávalos no ignoraba que Salta era tierra fecunda en poesía y narrativa, géneros arraigados fuertemente en la identidad individual y socialmente introvertida del hombre salteño. Sin embargo, dentro del contexto sociocultural en el que Juan Carlos Dávalos se movió entre 1915 y 1930, advirtió que el público de Salta estaba abierto al género teatral. Habitado a la llegada de compañías foráneas (nacionales y extranjeras) que arribaban con lujosas escenografías

ANDES

y espectáculos de gran aparato; familiarizado con obras de carácter histórico como *La corte de Napoleón*, *Teodosia*, *la emperatriz de Bizancio*, *L'Aiglon*, *María Antonieta*, *reina de Francia...* (para mencionar obras extranjeras) y *Manuelita Rosas*, *La divisa punzó...* (para ejemplificar con obras nacionales), era un público que se podía cautivar con el atractivo de la construcción de su propio drama histórico¹⁰.

Éste tendría como eje, indudablemente, la figura del prócer gaucho, Martín Miguel de Güemes¹¹. LTA es la magnificación del héroe norteño, tal como éste es conservado y preservado en el imaginario social. Inclusive el cuadro final en torno a Güemes tiene una acotación que recomienda "inspirarse" en la pintura "La muerte de Güemes", que entonces estaba en la Legislatura y ahora se encuentra en el Museo del Cabildo. Además de la estética realista que subyace en esta indicación, es posible leer la escena casi como la adoración a un nuevo dios: es la mitificación del hombre quien, trascendida la esfera individual, pasa a simbolizar la identidad de la región.

Para explicar mejor nuestra tesis, apelaremos al paradigma que D. Mozejko establece en la construcción de los héroes de la independencia americana, al tomar como eje de análisis la figura de San Martín, mediada por la pluma de Mitre. Sus palabras se adecuan en forma increíblemente exacta al diseño de la figura de Güemes en LTA:

Los procesos de independencia de los países de América son presentados, en los textos que dan cuenta de ellos, como epopeyas. La historia se construye mediante discursos que respetan las normas de un género, en el que los héroes, a semejanza de los de la epopeya, aparecen como figuras que defienden valores colectivos [...] Además, los héroes nacionales se configuran en un espacio en el que, a partir de la oposición privado vs. público, se proscriben lo primero –los héroes renuncian a su vida privada- y se privilegia lo segundo. (1998, 890)

El héroe renuncia a su vida privada para entregarse en cuerpo y alma a la familia nacional (recordemos cuando Güemes besa a su ahijada y luego menciona a la Nación). Otro elemento es la caracterización étnica: el héroe forma parte del grupo de criollos (Güemes es de origen hispánico noble pero renuncia a todos esos privilegios y se hace acompañar por sus gauchos en todo su hacer guerrero). Los criollos sintetizan la confluencia de lo español y el medio: como dice D. Mozejko, citando a Mitre, "eran los verdaderos hijos de la tierra colonizada y constituían el nervio social [...] "los únicos animados de un sentimiento de patriotismo innato, que desenvuelto se convertiría en elemento de revolución y de organización espontánea, y después en principio de cohesión nacional" (ibid., 891). Es decir, que el criollo no es el hombre natural, nacido del medio, sino adaptado a él; no otra es la imagen que se desprende de estas palabras de Güemes cuando disputan sobre la superioridad de raza con el capitán Vigil:

GÜEMES- ¿Razón de raza? Yo también por ella
no mezquiné la vida, cuando al lado
de Liniers, tomé parte en la defensa
de Buenos Aires, donde el pueblo criollo
sintió al chocar con tropas de Inglaterra,
que le brotaban garras y tenía
sangre caliente en las robustas venas.
*Vieja sangre cansada, de leones,
que al remozarse en las indianas hembras,
con vigor inmortal echa a la vida
las almas libres de una raza nueva!* (406) [Cursivas nuestras]

Lo más significativo en la caracterización del héroe, según D. Mozejko, es la ecuación hombre + naturaleza, ya que sólo la fusión de ambos logra la configuración de la armonía; por ello, cuando muere Güemes y uno de sus hombres dice: "¡Lo hemos perdido todo!" (506), Mercedes replica:

[...] ¡Toda la Tierra en Armas! Toda la tierra nuestra,
¡más nuestra desde ahora que va a sorber el cuerpo
de su héroe y de su mártir! [...] (507)

ANDES

La tierra en armas se instituye en un cohesionador de la identidad regional a través de esta figura modélica. La figura circular de los gauchos reunidos en torno a su general, en el desenlace, es un símbolo de la *imagen* identitaria que traza de sí la cultura salteña y en la que confluyen por igual *historia, tradición y poesía*. Veamos cómo se imbrican estos dos últimos componentes en la discursividad del teatro histórico.

En tanto drama en verso, el proyecto cultural y literario de LTA se inscribe claramente en el subsistema del *teatro poético argentino*. En el capítulo XIII destinado a "Los poetas en el teatro" de su *Historia del teatro argentino*, Luis Ordaz organiza un corpus que incluye textos como *La cartera de justicia* de Roberto J. Payró, *El rosal de las ruinas* y *El puñal de los troveros* de Belisario Roldán, *Canción de primavera* de José de Maturana, *El nido oculto* de Gustavo Caravallo..., entre los que menciona *Don Juan de Viniegra Herze* y, especialmente, *LTA* (1999, 314-315).

En cuanto al componente tradicional, R. García Pinto señaló la convergencia de las búsquedas estéticas de Juan Carlos Dávalos y Ricardo Güiraldes, a contrapelo de las vanguardias estéticas del momento: "[...] Era uno de esos sucesivos finales de impregnación forastera y en que surgía la necesidad de volver a lo autóctono, al sentido de la tierra y al hombre indígena. Por varios conductos se planteaba una renovación de lo criollo y la búsqueda de una nueva expresión de los temas vernáculos" (1961, 49-50).

El sentido visionario de Dávalos lo hizo percatarse de que la multiplicidad semiótica del teatro, con su alcance social, haría más efectivo su proyecto literario de trascendencia al medio a nivel de región y de país (no olvidemos que entregó sus obras a compañías nacionales). Porque estaba proporcionando al público –y al pueblo– la perfecta puesta en escena de su legado histórico. LTA cumplía con uno de los cometidos posibles del teatro histórico en la construcción de sentidos: escenificar el relato fundacional de una comunidad que quiere atesorar su pasado y utilizarlo como escudo protector contra fracturas en su entramado social y cultural.

Apéndice

Intriga

Jornada I (Posta cerca de Salta, 1814)

Saturno Luque y su hija, dueños de la posta, informan sobre la guerra entre realistas y patriotas; asimismo comentan que uno de los realistas ha engañado a Mercedes, la hija de don Andrés Pereyra (dos intrigas unidas). Pereyra, cargado con petacas misteriosas, indaga sobre la marcha de la guerra. Al advertir la llegada de los realistas, finge sobresalto y abandona las petacas al huir. Los realistas traen a don Andrés prisionero por no darles comida. Zenarro persigue a Pereyra pero el capitán Antonio de Vigil se lo impide. El capitán defiende a D. Andrés cuando Zenarro intenta castigarlo por sus insolencias. Ambos leen la carta firmada por San Martín que hallan en la petaca olvidada. Llegan los gauchos comandados por Pachi Gorriti y los realistas huyen. El capitán se propone entregar la carta a Castro, el jefe salteño de Pezuela, pero es apresado por Pachi (promesa de represalia por la sangre derramada de los patriotas). Llegada de Güemes e intento infructuoso de pasar al capitán Vigil al bando local. Pereyra cuenta a Güemes la treta de San Martín mediante la carta falsa. Güemes finge que el contenido de la carta (que sabe en manos de Vigil) es real y deja libre al prisionero. Mercedes pide justicia a Güemes por su escarnio personal (está esperando un hijo del español) y la captura de su padre. Pereyra, el hermano, se entera de esto y promete venganza; esto se transmuta en el afán patriota de derrotar a los realistas.

Jornada II (Cabildo de Salta, 1816)

Mollinedo, el Ayudante Principal de Güemes, le informa a Macacha Güemes que Rondeau ha sido vencido por su hermano y que han firmado la paz en Cerrillos; debe organizar una fiesta para homenajear a Rondeau. Macacha manda llamar a Mercedes Pereyra para que venga a ayudarla. Conjura de Hilarión, quien paga al Negro (esclavo) para que mate a Güemes durante la fiesta. El capitán Vigil, destruido por la ingratitude de su rey, vuelve a buscar a quienes abandonó. Macacha intercede y el reencuentro entre los amantes termina felizmente. Llegan parientes e invitados; entre ellos, Loreto Sánchez de Peón, quien comenta a Güemes que, disfrazada, ha sabido de una conspiración en su contra. El Negro acusa al español pero Mercedes, junto con Vigil, descubre al

ANDES

traidor. Güemes lo perdona. Desaparecido el peligro, se continúa con los preparativos de la fiesta, a la cual llegan personajes históricos allegados a Güemes (minué = triunfo).

Jornada III

Cuadro Primero (Sala en casa de Macacha, 1821)

Festejo en ocasión del cumpleaños de uno de los hijos de Güemes. A la familia se unen Mollinedo, Pachi, Loreto Sánchez, Ceballos y "la" Figueroa, quien comenta haber oído unos galopes sospechosos. Güemes no les da importancia. Mariquita Luque narra la leyenda de la flor del Ilolay (mise en abyme). Mercedes llega suplicando ayuda porque los indios han asaltado el fuerte donde está su esposo y secuestrado a su hija. Güemes la tranquiliza con la noticia del avance de "los Infernales" hacia el fortín. Una descarga cercana lo hace ir a ver qué ocurre; dispara a Güemes extraescena. Barbarucho entra en la casa y demanda los documentos del general. Apóstrofe de Mercedes al traidor.

Cuadro Segundo (Monte)

Los hombres de confianza y gauchos rodean al general herido. Pachi y Tedín hablan del dominio de Olañeta en Salta. Traen al doctor Castellanos, quien comunica el inminente fin de Güemes. En ese momento aparecen Mercedes, Vigil y su hija, Argentina, para quien Güemes tiene sus últimas palabras (canto elegíaco=muerte).

Citas y Notas

¹ Trabajo presentado en el IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA – UBA (Buenos Aires, 2 al 6 de agosto de 2000), como parte del Proyecto: *Bases para una historia del teatro de Salta (Siglo XX)*, dirigido por Graciela Balestrino

² Los papeles protagónicos fueron interpretados por Alfredo Alcón y Norma Aleandro.

³ Remitimos al trabajo global de Graciela Balestrino sobre el teatro de Juan Carlos Dávalos (2000).

⁴ Cfr. Balestrino, G. 1991. Inéd.

⁵ Los pocos datos que poseemos sobre Ramón Serrano nos han sido proporcionados por uno de sus descendientes, Vicente Serrano. Por él sabemos que Ramón Serrano Puentes era español (probablemente, de Asturias), igual que su primo hermano Antonio Serrano Abad, en cuya casa (que conserva la familia) se escribió *La tierra en armas*. Asimismo se nos confirmó la existencia de una única hija a quien llamaban Pochola, compañera de su padre en recitales poéticos.

⁶ Utilizaremos a partir de aquí la sigla LTA para identificar el texto de Dávalos, el cual citaremos por la edición del H. Senado de la Nación (1997), que reproduce la de Ediciones Argentinas Cóndor (Buenos Aires, 1935).

⁷ Según H. Lindenberger, el teatro histórico provee "a special opportunity to examine the transactions between imaginative literature and the external world, which literature variously attempts to imitate, to attack, to influence, and to transcend..." (1975, X).

⁸ Remitimos al libro de Balestrino y Sosa (1997), donde se desarrolla una teoría y análisis de la reescritura y dentro de cuyas modalidades aparece la intra-reescritura, cuando un autor reescribe un texto propio.

⁹ Por no ser objeto de este trabajo la factura poética de LTA, no nos referiremos a este aspecto; sin embargo, no podemos menos que apuntar que el hecho de ser teatro poético no invalida en nada la potencia teatral del texto, como podría inferirse de la decisión de Ulises Petit de Murat y H. Manzi a favor de la adaptación de *La guerra gaucha* de L. Lugones.

¹⁰ Hubo un antecedente con respecto a esta propuesta: *La batalla en el campo de Castañares* (estrenada en 1913 por la compañía Yacoppi-Racedo) del autor y director salteño E. Avellaneda, quien también escribe *La tragedia de Las Pircas* (1916) y *Bazán Frías y Martín Leiva* (1923).

¹¹ El epígrafe de L. Lugones alude a *La guerra gaucha*, no obstante, este reconocido antecedente literario no tiene similitudes con LTA en cuanto a la elección discursiva, a la selección de segmentos de la hazaña güemesiana ni al enfoque general del tema.

Bibliografía

ANDES

ALVARADO, Enrique

1942 "¿Qué pasa con *La tierra en armas* y Juan Carlos Dávalos?", *El Intransigente*, viernes 26 de junio de 1942.

BALESTRINO, Graciela

1991 *La refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano*. Informe Final del Proyecto 190 – CIUNSa, Salta. Inéd.

-----, -----
2000 "El teatro de Juan Carlos Dávalos (1914-1928)" en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Galerna/Fac. de Filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires, 241-250.

-----, ----- y SOSA, Marcela.

1997 *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. CIUNSa/CeSICA, Salta.

DAVALOS, Juan Carlos

1997 *Obras completas –Éditas-* Vol. I y II. H. Senado de la Nación, Secretaría Parlamentaria, Dirección de Publicaciones.

FIGUEROA, Fernando

1980 *Diccionario biográfico de salteños*. Eucasa, Salta.

GARCIA PINTO, Roberto

1961 "Encuentro de Dávalos y Güiraldes" en *Autores y personajes (Ensayos sobre la realidad y la ficción)*. Universidad Nacional, Tucumán, 49-55.

LINDENBERGER, Herbert

1975 *Historical Drama (The Relation of Literature and Reality)*. University of Chicago Press, Chicago.

MOZEJKO, Danuta T.

1998 "Las definiciones de lo nacional como modelos de inclusión/exclusión: La figura heroica de San Martín", en *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Ed. a cargo de Pierina Moreau., Vol.II, AALC, Córdoba, 889-897.

-----, -----
1999 "Entre el héroe y sus imágenes". Introd. a A.Chibán y E. Altuna (comp.), *En torno a Bolívar: imágenes, imágenes*. Gofica Editora, Salta, 9-11.

ORDAZ, Luis

1999 *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Apéndice *Las tres últimas décadas* por S. Freire. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

PAVIS, Patrice

1983 *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona.

ROJAS, Mario

1990 "Referente y referencia teatral a propósito del teatro latinoamericano" en de Toro, F. (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires, 291-308.

SOSA, Rafael Patricio

1973 "Güemes en su escenario", en *Algunos trabajos sobre temas históricos*. Dirección de Cultura de la Provincia, Salta, 69-79.

La Tierra en Armas de Dávalos-Serrano (o las armas del teatro)

Resumen

La tierra en armas (1926) constituye un texto enigmático por diversas cuestiones, a pesar de su celebridad –es la obra teatral más famosa de la literatura salteña- y de su aparente transparencia al representar hechos históricos relativos a la gesta de Güemes. El primer enigma es el problema de la autoría, ya que *La tierra en armas* surge de la escritura en colaboración de Juan Carlos Dávalos y Ramón Serrano, pero en el momento de publicación del texto (1935) aparecerá en la portada sólo el nombre de Dávalos. El gesto editorial de borrar el nombre del segundo autor en esa primera publicación es decisivo para el futuro teatral de Serrano, quien desaparece posteriormente de la escena salteña.

La segunda cuestión deriva de la categoría de *teatro histórico* a la cual pertenece *La tierra en armas*. La ficcionalización de un personaje histórico implica plantear las complejas relaciones que se establecen entre discurso dramático y discurso histórico. Luego de trazar someramente la trayectoria épica de Güemes, se realiza una descripción de la acción dramática y de los fundamentales procedimientos discursivos, como el encadenamiento entre la intriga principal (histórica) y la secundaria (sentimental), la *mise en abyme* de la leyenda de la flor del Ilolay y la visualización escénica del texto.

La tercera cuestión incluye el contexto de producción, circulación y recepción del teatro de la época, así como el nivel ideológico, sin los cuales sería imposible postular una interpretación del texto de Dávalos y Serrano como estrategia individual y colectiva de afianzamiento de la identidad.

Palabras clave: teatro – Salta – ficción – historia - identidad

Marcela Beatriz Sosa

La Tierra en Armas by Dávalos-Serrano (or the weapons of theater)

Abstract

La tierra en armas (1926) constitutes – for many reasons- an enigmatic text, in spite of its celebrity –it is the most famous play of Salta’s literature- and its apparent transparency in the representation of historic facts relative to Güemes’ heroic deed. The first enigma is the authorship problem, since *La tierra en armas* is written by Juan Carlos Dávalos in collaboration with Ramón Serrano, but at the moment of the publication (1935) will appear only Dávalos’ name on the cover. The fact that the publishing house omitted the second author’s name in that first publication is decisive in Serrano’s theatrical future, who disappears from Salta’s theatrical scene.

The second matter arises from the category to which belongs *La tierra en armas*: it is a *historical drama*. The fictionalization of a historical character implies to deal with the complex relations established between the dramatic discourse and the historical one. After outlining Güemes’ heroic deed briefly, the paper presents a description of the dramatic action and the fundamental discursive procedures, as the connection between the principal plot (historic) and the second one (sentimental), the *mise en abyme* of the Ilolay’s flower legend and the theatrical visualization of the text.

The third matter includes the production, circulation and reception context referred to the theater of that time, as well as the ideological level, without which it would be impossible to make an interpretation of Dávalos and Serrano’s text as an individual and collective strategy to strengthen identity.

Key words: theater – Salta – fiction – history - identity

Marcela Beatriz Sosa