

El teatro como variable performativa para la creación del “cuerpo de la patria” en torno a la Revolución de Mayo.

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

Eje: Artes del Espectáculo en Iberoamérica: siglos XVI-XIX - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: escritura performativa - teatro - Nación*

› **Resumen**

En este trabajo hago hincapié en el valor performativo de la escritura dramática de Luis Ambrosio Morante en relación con la conformación de la nación argentina durante el siglo XIX. Me detengo en esta oportunidad a revisar las concepciones del cuerpo en la historia de la filosofía occidental y la relación de estas concepciones con la creación artística literaria o dramática y las simbologías o significaciones de la materialidad de la escritura como metáfora de lo corporal.

› **Desarrollo**

Así, entre el pensar y el escribir, entre el concepto y la palabra, aparece el ser del escrito. Ahora bien, para hacerse a su experiencia, el escritor debe exponerse en el corazón de lo abierto, albergarse en él, recorrer los caminos de búsqueda que demanda el teclear en el blanco de la página, para restituirles un peso a las palabras y que pudiera tocar su sentido en la tierra de la escritura. Cuerpo de palabras que al estar aquí se figura intocable y sutil. Sin embargo, el lugar de su presencia produce un efecto de repliegue sobre el tejido textual, en el que las mismas palabras golpean el soporte, lo labran, fragmentan el mundo que las recibe y, a la vez, espacian las diferencias, abren una posibilidad de relación, para instaurar un espacio en el que son la noche desplegada (Jonathan Alexander España Eraso, “Escritura: el acontecer de las palabras, 2017).

Aunque muchos historiadores explican la Revolución de Mayo como una crisis institucional de la corona española que tuvo su repercusión en los sectores letrados de las colonias y no como una revolución popular, creo que en el teatro, en su convivio y por el contagio del efecto de este, sí hubo una revolución. La obra de Luis Ambrosio Morante es el ejemplo más representativo. El cuerpo presente es la clave de esta afirmación, pero como ese sentir y esa percepción, en su mayor parte intangibles, son motivos insuficientes para intelectuales alineados en el cartesianismo del siglo XIX, nace la necesidad de una explicación racional. Entonces, el sentido de nacionalidad o de la no pertenencia a la cultura española se rearma en un discurso performativo que permita crear una nación de la cual sentirse parte, a la cual

pertenecer y que brinde los límites para poder tener un lugar de origen.

Vinculado con el proceso de independencia se desarrolla aquel de la formación de las naciones latinoamericanas. Una vez que los colonos dejan de sentirse identificados con la metrópoli española, el paso siguiente es hallar un sentido de pertenencia, la definición de la propia comunidad. En este proceso, los estados latinoamericanos respondieron al carácter performativo de la letra. Las operaciones discursivas de la élite intelectual decidieron, en cierta medida, cómo iba a constituirse el estado que se estaba proyectando.

Benedict Anderson (1996) concibe a “la Nación” como una “comunidad imaginada” cuya realidad reside en última instancia “en la verosimilitud de esta interpelación conjuradora”, la que a la vez se asienta en la efectividad de los procedimientos retóricos y operaciones discursivas convocadas en los textos que la fundan. Desde esta perspectiva entonces, “la nación” y el sentimiento de “identidad nacional” constituyen “realidades que se leen”, lo que imbrica esos conceptos como realidades objetuales con las propias discursividades que los vehiculizan y representan... (Moyano, 2008:3)

Moyano lee a Anderson en función de la literatura decimonónica rioplatense. Para referirme al teatro, en cambio, hablaré de “realidades que se representan”. La verosimilitud del conjuro (¿por qué no la “efectividad del hechizo”?) es lo que da entidad a esa comunidad.

En este sentido, construir realidades que se leen o realidades para ser representadas es nada menos que hacer cosas con palabras. Austin desde *Cómo hacer cosas con palabras* (2003:45-6) define las expresiones realizativas como aquellas que “no ‘describen’ o ‘registran’ nada, y no son ‘verdaderas o falsas’”; y en las que “el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería *normalmente* descripta como consistente en decir algo”. “...Expresar las palabras es, sin duda, por lo común, un episodio principal, si no *el* episodio principal, en la realización del acto (...) cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión” (Austin, 2003:49).

Rosa María Blanca, en “La escritura como acontecimiento de sí” (en *Dossiê: Arte e Educação: Abordagens e Perspectivas*, v. 11 n. 29 [2016]), parte de los postulados de Austin y sostiene que hablar de lo performativo en la escritura implica un giro en la manera de interpretar el lenguaje porque la enunciación se percibe de manera desplazada: se transita de la hermenéutica a la acción. Dice Blanca: “El acto de enunciar, en este caso, de escribir, es un acto de subjetivación que se materializa en el cuerpo. Para que se produzca el acontecimiento, deben existir condiciones de posibilidad, o sea, un contexto mediado por una cultura común entre los sujetos que participan del acto performativo” (Blanca, 2016:2).

En el acto performativo debe existir un código común porque frente a la eventualidad de una diferencia de interpretaciones del acto ilocutivo, la realización del acto de habla quedaría cancelada. En otras palabras: la pertenencia del enunciador a la comunidad a la que se dirige imprime la fuerza necesaria al discurso para que este haga mella en los cuerpos y las conciencias de los receptores. Para hacer cosas con palabras

dentro de una comunidad, para realizar aquello que se dice o decir aquello que se realiza, los sujetos usan el cuerpo. El cuerpo es la zona de experiencia, es el puente entre lo que se siente y lo que se es y aquello que se realiza, esas realidades que se construyen.

María del Carmen Castañeda Hernández en su artículo “El cuerpo textualizado, el texto corporizado” publicado en escritores.org en septiembre de 2015, realiza un recorrido por aquellos autores que han trabajado la relación entre cuerpo y escritura. Tal como se indicó más arriba, Greimas y Fontanille, en *Semiótica de las pasiones* plantean que “El cuerpo es un umbral entre el sujeto y el mundo, (...) es el lugar donde el mundo aparece y se manifiesta ante mí y también el objeto que me instala en el mundo” (Castañeda Hernández, 2015:3). Castañeda Hernández toma a Platón y a Aristóteles para explicar que, según este último, la escritura es mimesis, lo que se define como un conjunto de experiencias que implica un hacer creativo, una acción de un sujeto sobre un objeto. Esto supera la idea de Platón acerca de la escritura como imitación llana de la realidad.

“Pensar en el cuerpo a lo largo de nuestra historia es, sin más, constatar la historia de un olvido, un hueco y una sombra”, dice Félix Gómez-Urda (2019:79), que también comienza su recorrido de las concepciones del cuerpo en Occidente a partir de Platón. “¿Qué dice entonces Platón del cuerpo? Que pertenece al orden del devenir y que por lo tanto está sujeto a la muerte”. El cuerpo es una prisión para el alma, pero a través de la experiencia sensible que este brinda, es posible acceder al verdadero conocimiento, el de las Ideas. Para Platón, aprender es recordar aquellas Ideas que conocimos antes de nacer. Y me detengo aquí en la etimología de recordar: “volver a pasar por el corazón” es traer al cuerpo aquello que alguna vez pasó por el espíritu, es actualizarlo a través de la experiencia corporizada.

Para el pensamiento neoplatónico medieval, la creencia en el Más Allá prioriza esa vida después de la muerte por encima de la existencia terrenal y finita. El cuerpo sensible es limitado e imperfecto, nuevamente como contraposición a esa vida eterna y feliz reservada al alma una vez que haya logrado deshacerse de la materia corporal (Gómez-Urda, 2019:84).

Gómez-Urda se detiene en la clasificación de las artes en Trivium y Quadrivium para preguntarse:

¿Dónde queda el cuerpo en la concepción tradicional de una disciplina como la escritura? Sentado sobre una silla, con los codos apoyados en el borde de la mesa; el cuerpo de quien escribe se concibe inerte, como rémora pasiva y límite de las capacidades creativas – que se suponen meramente intelectuales–. Comer, descansar o ir al baño podrían representar, desde esta perspectiva, escollos que el escritor o la escritora habrían de sortear con la mejor de las paciencias, en el desarrollo de su trabajo. El cuerpo que impone sus necesidades, sus requerimientos, es un obstáculo al genio creativo que discurre sin estridencias, directamente inspirado por la musa... Sin embargo, poco tiene que ver el trabajo real de la escritura, con esta imagen.

El cuerpo escribe. Aunque la escritura conlleva un trabajo intelectual y un esfuerzo de pensamiento y argumentación, estos son inseparables de los rigores –de los deseos, de las necesidades– del cuerpo que las cobija. Somos, antes que ninguna otra cosa, cuerpo. No solo nos alimentamos con nuestro cuerpo, sino que pensamos, amamos y escribimos con él. Y sobre él. (2019:90-1).

El nacimiento de la burguesía viene marcado por la delimitación de este nuevo sujeto político deliberadamente desvinculado de la naturaleza. La fantasía hobbesiana del ciudadano como hongo autosuficiente implica que el ser humano es libre en tanto está desvinculado de las necesidades naturales, de la naturaleza en general y del cuerpo. Esto va de la mano con la separación cartesiana entre cuerpo y alma (Gómez-Urda, 2019:94). La Revolución Francesa se erige como el punto álgido de esta concepción (Gómez-Urda, 2019:153).

La superación de este dualismo maniqueo aparece con Maurice Merleau-Ponty (1945) y el concepto de *cogito tacito*, que plantea que el cuerpo es la primera forma de autoconciencia, la condición de posibilidad de la experiencia y el vehículo de la relación con el entorno y con los demás seres. En todo aquello que el individuo emprenda, el cuerpo es el nexo y la frontera. En este sentido,

En el proceso de escritura hay una frontera que delimita dos ámbitos: el cuerpo del escritor que comprende sus vivencias y su actitud ante el quehacer literario, y el cuerpo representado en la obra, en donde el autor plasma su sensibilidad y su imaginación a través de "escribir con el cuerpo" que se refleja como un raudal de posibilidades de expresión (Castañeda Hernández, 2015:2).

Entonces la escritura se hace cuerpo a partir del cuerpo del escritor. La escritura tiene un cuerpo de tinta y de papel que carga con sentidos de identidad y pertenencia, con metáforas y simbologías inscriptas en una coyuntura. La materialidad de la escritura es el espacio donde se plasma toda la sensibilidad del escritor y que a su vez tiene vida propia, es, de algún modo, autónomo respecto de su creador. En el teatro que escribe Morante se vislumbran todas aquellas significaciones vinculadas a su propia identidad y la de sus semejantes, pero también hay allí un mundo puesto a vivir con sus propias reglas. En todo esto, el cuerpo es el puente.

Para la literatura decimonónica, según Marisa Moyano, la escritura crea la realidad rioplatense. Del mismo modo sucede con el teatro: aquellas reglas de ese mundo creado se mezclan y hacen referencia a la realidad que el propio dramaturgo vive. Porque no se puede separar a las personas de su entorno ni a los cuerpos de sus sensaciones. La escritura es una entidad poderosa en el Buenos Aires de Morante: fabrica instituciones y conforma identidades. Para Gina Carolina Brijaldo (2013), hablar de la escritura performativa significa hablar de teatro, literatura y performance (Blanca, 2016:3).

Si, como se ve hasta aquí, la escritura es performativa porque "hace cosas con palabras", porque

construye mundos, el teatro se transforma en arte doblemente performativa, porque escribe y pone a vivir un mundo. Parafraseando a Pavis, toda escritura es performativa, en la medida en que se materializa en el acto mismo de su invención y su enunciación. Dicha característica resulta evidente en la dramaturgia, cuyos textos presentan un cierto número de enunciados como sugerencias para un número indeterminado de puestas en escena. (Gomez-Urda, 2019:70).

Pollock (1998:73-103) define a la escritura performativa como una práctica discursiva que renueva los discursos de la textualidad. Clasifica los tipos de escritura performativa según las palabras y sus significados, según el acto de habla que se pone en juego:

- 1) Evocativa: No mimética. Opera metafóricamente para hacer presente la ausencia, para poner al lector en contacto con otros mundos: memoria, placer, sensaciones, imaginaciones, afectos, visiones...
- 2) Metonímica: es una representación autoconsciente, parcial o incompleta, que emerge de la diferencia entre el símbolo lingüístico y la cosa que debe representar.
- 3) Subjetiva: observa el compromiso dinámico de una relación contingente y contigua entre la escritora y los sujetos de su escritura y sus lectores.
- 4) Nerviosa: la escritura performativa atraviesa diversos relatos, teorías, textos, intertextos y esferas de la práctica, sin asentarse en una línea determinada, siempre en continuo movimiento. Una escritura transitiva, en tránsito, que cruza fronteras espacio-temporales. (...) Una escritura que sigue el modelo del cuerpo y opera por relaciones sinápticas, arrastrando un momento cargado de energía a otro, constituyendo conocimiento en un proceso de transmisión y transferencia.
- 5) Citacional (Ritual): Opera en los intersticios de la escritura y la actuación, quizás alimentada más estrechamente por los discursos de la textualidad que otros modos de escritura performativa, la escritura citacional cita un universo que ya es siempre performativo y que se compone de y como repetición y reiteración.
- 6) Consecuente: La escritura que retoma la performatividad en el lenguaje está destinada a sostener una diferencia: hacer que las cosas ocurran. (Gómez-Urda, 2019:76). “Si un determinado tipo de escritura es capaz de construir sentido y significado, quizás sea admisible inferir que esos significados sean a su vez capaces de constituir subjetividad y, por lo tanto, nuevas identidades” (Gómez-Urda, 2019:77).

En definitiva, toda escritura es performativa porque mientras sucede la creación de un mundo imaginado se ponen en juego todas las variables personales, culturales y sociales de los enunciadores, las identidades aparecen plasmadas en mil y un sentidos metafórica y referencialmente en todos los casos. En el caso de Morante, creo que su escritura es factible de ser considerada performativa en tanto llena las páginas de cuadernos que constituirán el acervo teatral de toda una época, en tanto evidencia de la voluntad de plasmar un legado teatral y una herramienta para la puesta en escena, en tanto escritura creadora de pensamientos independentistas y de lineamientos políticos que afectarán a su comunidad sin escalas. La importancia de una escritura que (per)forma una cosmovisión es la que se presenta en estos manuscritos y en cada uno de los cuerpos que puso la letra en la escena.

Bibliografía

- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Austin, J.L. (2003). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós Studio.
- Blanca, R. (2016). „La escritura como acontecimiento de sí“. En *Dossiê: Arte e Educação: Abordagens e Perspectivas*, v. 11 n. 29.
- Castañeda Hernández, M. (2015). „El cuerpo textualizado, el texto corporizado“, publicado en escritores.org.
- España Eraso, J. (2017). „Escritura: el acontecer de las palabras“. En *Revista Mopa Mopa*, Núm. 25.
- Gómez-Urda González, F. (2019). *Cuerpo y narrativa: escritura performativa para la autorepresentación de la sexualidad en los textos E agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto y Testo yonki, de Paul B. Preciado*. Madrid: Universidad Complutense.
- Moyano, M. (2008). „Escritura, frontera y territorialización en la construcción de la nación“. En <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/moyano.html>