

Territorialidades y retórica en la obra de Luis Ambrosio Morante

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

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

» Palabras claves: Morante - retórica - territorialidades

› Resumen

El territorio es el cuerpo de la patria. El teatro, en tanto el cuerpo es el vehículo fundamental a través del cual se manifiesta como fenómeno, funciona en la obra de Luis Ambrosio Morante como metáfora, alegoría o sinécdoque de la coyuntura. La estructura retórica de las piezas conforma el mecanismo a través del cual se construyen las territorialidades en estas piezas: el hombre de teatro no solamente se apropia de las archipoéticas o poéticas abstractas españolas para ponerlas al servicio de sus ideales sino que además inserta el teatro rioplatense en la esfera teatral legitimada desde Europa, ubicándolo en posición de herramienta pedagógica y expresión artística ya no al servicio de España sino de la Revolución.

Sobre las tres obras de Luis Ambrosio Morante que llevo trabajadas hasta el momento (*Al que le venga el sayo que se lo ponga*, de 1827; *Idamia o la reunión inesperada*, de 1808; *El Hijo del Sud*, de 1813), me interesa en esta ocasión pensar en sus formas retóricas. Estas formas son un modo de incorporar la coyuntura de principios del siglo XIX a la creación teatral y poder presentarla así a la mirada crítica de la comunidad. Como ya hemos dicho en otras oportunidades, sostenemos que el teatro de Morante es una manifestación cultural formadora de territorialidades. Llamamos territorialidades a las construcciones identitarias, históricas y geográficas de una comunidad y de sus individuos (anclados con un cuerpo en un espacio) en constante evolución y movimiento.

Es interesante observar cómo en estas tres piezas la coyuntura se muestra de diversas maneras en función de la mirada que el dramaturgo pretende presentar. *Al que le venga el sayo que se lo ponga* es un sainete en el que se destaca la ironía como principio constructor. Aquello sobre lo que se construye esta ironía es un referente real: el bloqueo al puerto de Buenos Aires. En 1821, Artigas fue derrotado en la batalla de Tacuarembó y la Provincia Oriental fue entonces anexada al

territorio brasileño con el nombre de Provincia Cisplatina. En 1825, las Provincias Unidas lograron recuperar el territorio, pero la Armada brasileña bloqueó el puerto de Buenos Aires y las conexiones con Montevideo y Colonia del Sacramento. Estas hostilidades se extendieron hasta agosto de 1828 y generaron un gran desabastecimiento y un consiguiente aumento en el precio de los bienes y los servicios que dejaron a muchos porteños en la pobreza. El tema del bloqueo es utilizado en el sainete de Morante como chivo expiatorio de todos aquellos comerciantes que quieren cobrar en exceso sus prestaciones.

Anastasia y su esposo Alexandro se encuentran discutiendo en su casa totalmente despojada, mientras se van anunciando sucesivamente todos aquellos prestadores a quienes el matrimonio debe dinero. Las apariciones de estos personajes se estructuran como una sucesión de reclamos: Francisco, el negro de los mandados; Cuculè, el zapatero francés; Manuela, la lavandera andaluza; el barbero portugués; Trompis, el panadero inglés; Don Lorenzo, el casero; y el médico, quien aparentemente habría sido representado por Morante.

La seguidilla de visitas es una excusa para hacer despuntar el ingenio de Alexandro, que demuestra gran manejo del habla popular y de la ironía, y genera un crescendo que, a pesar de lo eminentemente cómico de la obra, culmina en la angustiante representación de la escena del hambre. Alexandro cita a todos sus acreedores para las doce, prometiéndoles sus pagas y, con todos ellos delante, llama a sus siete hijos, que se abalanzan sobre una bolsa de pan. Finalmente, declara que cada uno debe llevarse un muchacho, que eso es lo más preciado que tiene para entregar. La respuesta y la reacción condenatorias de todos realzan la intención cómica, pero el gusto amargo de la necesidad sigue presente en ese despojo del espacio y en la desesperación frente a la comida.

El uso de la ironía para incorporar este tema al teatro permite un tratamiento inteligente del mismo y un cuestionamiento acerca de lo que está bien o no hacer en una situación socio-económica extrema. La ironía permite una toma de posición política que funciona como anclaje territorial, como una manera de constituirse identitariamente con el territorio.

Habitualmente se identifica a la ironía con la antífrasis: digo lo contrario de lo que quiero decir y mi interlocutor va a comprenderlo porque le voy a dar una entonación particular. Sin embargo, siguiendo el recorrido histórico que hace Eva Gregori Giralt sobre las definiciones de la ironía en la Retórica, es pertinente para este estudio definirla, según Fumaroli, como una forma del pensamiento. Creemos que Morante realiza un increíble trabajo de toma de distancia respecto de su realidad a través del pensamiento irónico. De esta manera, deja en duda desde el título de la obra a quién puede atribuírsele el mote de engañador o mentiroso y a quién el de engañado.

Sostenemos que en el caso de *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, la inversión propia de la antífrasis está planteada como un par binario intercambiable entre el engañador y el engañado o el estafador y el estafado. Mostrar la cruda realidad de Alexandro, el ciudadano común arrasado por las dificultades económicas que produce la coyuntura, desde un punto de vista en que él quede en el lugar de quien saca provecho, es altamente irónico. Es claro que quienes se aprovechan de las circunstancias son los que en el texto aparecen como engañados. Es un juego complejo que, mediante el tono irónico, permite poner en escena y bajo una mirada crítica, la coyuntura de ese momento.

Eva Gregori Giralt, en su artículo “Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética” (Barcelona, 2012) realiza un recorrido a través de las definiciones de Ironía planteadas desde la Retórica a lo largo de la Historia. La primera de ellas es la que dice que

...el eiron (...) es aquel personaje inocente de la comedia que goza de la simpatía del autor y que es presentado al lado del fanfarrón o alazoneia al que, por cierto, siempre acaba ganando. El eiron alude a la figura del zorro como símil de una persona hábil a la hora de hacer trampas; conjuga de un modo singular las características de la máscara, el disfraz, la mentira y la hipocresía y, a veces de forma voluntaria, a veces de forma involuntaria, confunde la opinión con la ciencia. Su propuesta, continúa Gregori Giralt, de crear una pareja de personajes muy contrastados parece encajar con la definición habitual dada a su derivado eironeia. En efecto, si la eironeia es una especie de pretexto para un tipo general de burla que adquiere forma de reproche vulgar, la denominada eironeues-thai es justamente lo contrario de lo que aparenta (2012:92).

En Alexandro vemos claramente a este *eiron*. La segunda definición es la de Baldus de Ubaldis, quien

...se hace eco de la transformación de la eironeia en yros (opuesto): la define como la forma más indirecta de todas las que el hombre tiene a su disposición a la hora de hablar y, puesto que [es] sinónimo de «yo engaño», [...] el yron alude a lo que simplemente se aleja de la verdad: al fin y al cabo, en la ironía, el orador tiene en su mente lo opuesto al significado literal de las palabras que emplea. Por ello, yronia tiene que ser una mezcla peculiar entre yros y nous (2012:92).

Vemos entonces que esta segunda definición es funcional también a nuestro sainete, ya que su etimología deviene directamente del significado de “engaño”.

En tercer lugar, “de acuerdo con lo recogido por Nicolaus Dybinus y Dominican Johannes de Mutzingen, yronia proviene de yron, que indica elevación en el sentido de que, en una ironía, las palabras se elevan hasta su significado opuesto” (2012:92). Las palabras llegan a un clímax de significado y lo trascienden. Alexandro ofrece a sus prestadores lo máspreciado que tiene, dejando en la ambigüedad de la interpretación el significado que esa expresión oculta.

En cuarto lugar, Gregori Giralt plantea que

... [al igual que] los eufemismos, las hipérbolos, las elipsis, los énfasis y los tabúes, la ironía es también un tipo de mentira: al fin y al cabo se miente diciendo B a través de A pero, a diferencia de la mentira, la ironía es transparente como tal y su producto mejor aceptado que el del mentiroso. La ironía quiere ser descubierta y la mentira, no” (2012:103).

Alexandro utiliza la posibilidad mentirosa de la ambigüedad. Miente o engaña de acuerdo con cómo interpretemos el significado de “pagar sus deudas.

En quinto lugar, Gregori Giralt vincula a la ironía con la burla:

...si la burla es un tipo de insulto o insolencia educada que aun careciendo de maldad no se perdona, es evidente que la burla ridiculiza, ataca la opinión que el hombre tiene de sí mismo y, a diferencia de la ironía, procura el placer de aquella comicidad involuntaria de la vida que no es justa. Parafraseando a La Bruyère, la burla es el lenguaje del desprecio, pero bajo ninguna condición el vínculo sincero con el conocimiento, la instrucción o la superioridad moral. Entonces, la ironía podría ser, frente a la burla, la recurrencia de una broma inteligente de la máxima seriedad (2012:104).

Alexandro se burla de sus visitantes, pero en esa burla da muestras claras de su ingenio y habilidad con las palabras. Desde este lugar, podría pensarse que se trata del planteamiento de una ironía. “...la ironía es asociada a una actitud vanidosa en relación con el prójimo en la medida en que consiste en ser superior a y en permanecer fuera de” (2012:105), dice Gregori Giralt. A Alexandro la posibilidad de quedar en una posición superior y externa respecto de sus interlocutores se la da la circunstancia de no tener nada que perder. Tiene más que ver con la resignación o la desidia que con la voluntad de demostrar su astucia.

En *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, vemos entonces que la toma de posición irónica es la que permite poner en escena un tema delicado e instalar una mirada política. Esa posición política es territorial porque toma existencia a partir de un referente compuesto por: un territorio concreto (Buenos Aires), un momento histórico concreto (el bloqueo al puerto de Buenos Aires en 1827) y sujetos sociales concretos (los ciudadanos que sufren las carencias económicas que la coyuntura impone).

La segunda obra de Morante que vamos a tratar es *Idamia o la reunión inesperada*, de 1808, en la que aparece de manera interesante la figura retórica de la hipálage. La hipálage se define por el desplazamiento de los atributos de un sustantivo a otro, por ejemplo, “el hombre andaba cansado por la tarde sudorosa”, donde la característica de “sudoroso” es un claro atributo del hombre, pero

se le coloca aquí a la tarde. En el caso de la obra que nos ocupa, las características atribuidas a los espacios son en realidad aquellas de los personajes que los habitan o viceversa. El paisaje se dibuja en los movimientos del actor en escena. El telón pintado se vuelve tridimensional porque el cuerpo del actor puede habitarlo.

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

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

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

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

¡Palmer! Observa aquel cedro/ que descuella en el recinto/ de arbustos mil. ¡Ah! En su centro/ se encuentra rústico albergue/ habitado por un viejo / y venerable pastor, padre del grato embeleso/ que ha hechizado mis potencias. » (Morante, 1808, 6). Queda claro que el vínculo entre personajes determina la construcción discursiva de los espacios.

Cuando Milord pretende conquistar a Idamia y convencerla de irse con él, utiliza la expresión “desiertos lejos del trato social, siendo de errores compendio” (Morante, 1808:15) para referirse a América. Mientras que Idamia le contesta: « El amor a nuestros padres/ es una ley que el supremo/ sol impuso (...)/ Esto enseña/ en nuestro rudo hemisferio/ la naturaleza sabia» (Morante, 1808:16). La oposición entre civilización y barbarie es desplazada para colocar en su lugar aquella de naturaleza y cultura, resaltando la valoración positiva de ese primer término, necesaria para mostrar al espectador cuál es el bando de la heroína.

Frente a estos ejemplos, podemos afirmar que la hipálage define la construcción de los territorios y las territorialidades en esta obra: ni los personajes se definen en sus identidades sin el espacio, ni el espacio sin los personajes. Los atributos oscilan entre unos y otros proponiendo la posibilidad de construirse en un intercambio mutuo.

La tercera y última obra que trataremos es *El hijo del Sud*, de 1813, cuyo principio de construcción es la alegoría. Como se trata de un drama alegórico, no trae aparejada la representación de una comunidad anclada a un territorio, pero sí la metáfora del camino, la elección entre el camino de la Virtud y el camino de la Libertad.

El argumento narra el conflicto que el hijo del Sud enfrenta al tener que decidir entre el camino de la (falsa) Libertad y el camino de la Virtud, el primero bello y lleno de flores y el segundo yermo y gris. La Libertad y la Virtud, personajes alegóricos, le prometen triunfos y lo tientan con ilusiones, mientras el padre Sud lo arenga para que se decida a liberar a la Patria del yugo del tirano. Finalmente, toma el camino de la Virtud y llega, acompañado por ella y por la Libertad, y por intermedio de la Patria, al encuentro con la Inmortalidad.

La representación de esos dos espacios, de esos dos recorridos, remite a la simbolización o alegorización de ambos valores y a la forma en que la dramaturgia construye el posible recorrido político de la incipiente nación. Ese recorrido incluye en *El hijo del Sud* la delimitación de un espacio simbólico identificado con el Sur, pero también con la República y con una teleología que apunta a la Gloria. El espacio simbólico del Sur, el hijo Sud, se opone a la Libertad porque, en el sentido del contrato social, esta Libertad es falsa. No hay bondades gratuitas disponibles sin precio alguno, no se llega a la Gloria o al objetivo republicano, a la independencia, a través de la Libertad, porque para

los racionalistas la Libertad es solamente el estado natural, la naturaleza en sí misma. La Virtud, en cambio, es un camino difícil, quizá porque, de la mano de la Razón, implica la sumisión a reglas, a leyes, la lucha por llegar a algo glorioso, por el esfuerzo que significó, pero porque reordena un caos e implica saber quién es cada uno en ese caos, de qué formamos parte, qué nación construimos. Dice Nicolas Bourriaud (2009:37):

En su famoso ensayo Los condenados de la tierra, Frantz Fanón explica que la mejor arma del colono consiste en imponer su imagen por encima de la del pueblo colonizado. Resultaba necesario destruir aquellas imágenes intrusas para volver a encontrar, bajo la capa que las obliteraba, las de los pueblos en lucha por su independencia.

En ese punto estamos: las imágenes intrusas empiezan a destruirse, pero todavía no se vislumbra algo propio sino más bien una mezcla de elementos que marcan un camino diferente. Ese camino yermo de la Virtud hacia la Gloria, el del indio que llega a la Inmortalidad, sólo tiene en su recorrido elementos prestados. Las postas de esta carrera son aquellas que los otros ya superaron y que, de algún modo, ahora nos tocan a nosotros. Es como si no pudiera construirse sobre el vacío, como si sólo se tratara de tomar de otros para poder construir un híbrido y ser eso que somos.

Bibliografía

Gregori Giral, E. Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética. En *Observar*, N° 6, 2012, pp. 89-113.

Morante, L. (1808). *Idamia o la reunión inesperada*. Montevideo: manuscrito inédito.

Morante, L.A. (1924). *El hijo del Sud*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Morante, L. (1827). *Al que le venga el sayo que se lo ponga*. Buenos Aires: manuscrito inédito.