

El embodiment y su relación con el estudio del cuerpo en el teatro de Luis Ambrosio Morante (1780-1837)

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

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: embodiment - cuerpo - Morante*

» **Resumen**

Michael Jackson (2010) propone el embodiment o “corporización” sobre la base de las teorías de Maurice Merleau-Ponty: “el cuerpo humano es él mismo un sujeto, y (...) ese ‘sujeto’ es necesariamente, no solo eventualmente, un sujeto corporizado” (Jackson, en Citro, 2010:59). Thomas Csordas, a su vez, afirma que “la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural” (en Citro, 2010:83) porque esa participación necesariamente se ancla en un cronotopo particular. Desde este punto de partida analizaremos el anclaje espacial y territorial que se vislumbra a través del texto dramático y sus matrices de representación en la obra de Luis Ambrosio Morante.

» **Presentación**

Teodoro Klein, en *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia* (Buenos Aires, AAA, 1984), titula su apartado número cinco “Morante. El revolucionario” y afirma que fue gracias a este actor que el teatro se convirtió en animador de la revolución. Morante comanda la primera cooperativa teatral que toma a su cargo la explotación de un coliseo. Según Klein, Luis Ambrosio Morante habría nacido en Buenos Aires en 1780, hijo ilegítimo de Domingo Ignacio Morante, mestizo, y Juana María de Rosario Molina, parda nacida en esclavitud. Luis Carlos Edelman, en su texto “Mulato, bajo, gordo y feo” (www.elarcaimpresa.com.ar) afirma que no hay claridad respecto del lugar y el año del nacimiento de Morante, mientras que José Zapiola (1974:144) ubica esos datos en Montevideo en 1722. Otros autores lo definen “peruano y liberal”, nacido en 1775. Frente a las discrepancias en la fecha de nacimiento de Morante, estamos en condiciones de afirmar que, tal como lo dijera Klein y según el acta de bautismo cuya copia hemos podido encontrar, Morante nació el 7 de diciembre de 1780.

Profesionalmente se inició como apuntador o consueta para la temporada de 1799 (noticia proporcionada por Rufino Larraud, AGN Uruguay) en el coliseo de Manuel Cipriano de Melo en Montevideo, donde se había mudado su familia en 1793. En esta época, los apuntadores que se daban cierta maña con las letras arreglaban y adaptaban los textos según las necesidades del elenco. Gracias a sus progresos, Morante fue llamado por Speciali, del Coliseo de Buenos Aires, para trabajar como apuntador, cantante y archivero, triplicando el sueldo que ganaba en Montevideo. El primer documento donde se registra esto es de 1804 (Seibel, 2006). José Luis Trenti Rocamora (1946:171) cuenta que “[a] fines de mayo de 1803 ya se había formado la compañía cómica del Coliseo Provisional” en la que Morante era primer consueta y archivero. Esta sería la misma compañía que debutara el 1º de mayo de 1804 cuando se inauguró el teatro.

En 1805 ya habría dirigido *El emperador Alberto* de Antonio de Valladares y Sotomayor (Mogliani, en Pelletieri, 2005) y habría sido primer actor alterno. Su trayectoria de más de tres décadas lo destacó también como dramaturgo y además traductor de *Hamlet* de Ducis y *Otelo* de Shakespeare, entre otras piezas. En la defensa de la ciudad frente a las invasiones inglesas, Morante y otros actores, violinistas y músicos lucharon en los cuerpos de Pardos y Morenos. Blas Parera, el creador de la música de nuestro Himno Nacional, por su lado, en el Tercio de Catalanes. Morante fue además un ferviente revolucionario de la causa de Mayo y puso el teatro al servicio de las ideas que defendían los intelectuales de mayo. En La semana de mayo de 1810 de Vicente López (comp.) y Larran de Vere (glosas) (1960:40-48), se reproduce una carta de Buena Ventura Arzac a Mariano Orma en la que se narran los sucesos ocurridos en el Coliseo de Buenos Aires el domingo 20 de mayo de 1810: Morante, contra las órdenes recibidas, decide representar *Roma Salvada*, encarnando el personaje de Cicerón. El cuerpo de patricios copó la sala para dar por terminada la función, pero los actores no sólo siguieron en escena, sino que luego de terminada la tragedia, salieron del teatro llevando a Cicerón (Morante) en andas y festejando los revolucionarios parlamentos que acababan de sucederse.

En 1813 el Coliseo ya tiene diecinueve intérpretes, once actores y ocho actrices; a fines de ese año, Ambrosio Mitre, designado director del teatro, promueve a Morante a la dirección artística. En 1816, año de la independencia, se estrena *El hijo del Sud* y en 1818 se estrenan varias obras, entre ellas *La ánima en pena*, cuyo autor, que firma “Laureano Mortisombis” podría ser un anagrama de Morante (Seibel, 2006).

El 30 de julio de 1821, al día siguiente de las honras fúnebres celebradas en honor de Belgrano, fallecido un año antes, se estrena en el Coliseo *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, “drama histórico” o “pieza militar” (Morante corrigió el subtítulo en el manuscrito) en dos actos, en verso, en el beneficio de Ana Rodríguez Campomanes que lo dedica “al ilustre porteño”. Se repone en 1833. El autor podría ser, una vez más, Morante, que hace el rol protagónico del General y designa el actor para cada personaje en el manuscrito original. Paul Groussac es el primero que le atribuye la obra. Para el 25 de mayo de 1821 se estrena *Tupac Amaru*, en cinco actos y en verso, firmado L.A.M. y

protagonizado por Morante. Las crónicas de la época se lo atribuyen y, como pasaba con *El hipócrita*, lo aseguran partiendo de la predominancia de elementos dramáticos de la pieza. En 1825 y 1826 representa en Buenos Aires con Trinidad Guevara y en 1827 vuelve a partir a Chile y en el camino hace una breve temporada en el Teatro del Cuartel de los Olivos de Ruiz Huidobro en Mendoza (Seibel, 2006).

› **Cuestiones teóricas**

Con el abordaje de la obra de Luis Ambrosio Morante se evidencia un acrecentamiento del corpus del teatro rioplatense de comienzos del siglo XIX. En función de esto, planteamos que el teatro que acontecía en Buenos Aires y en Montevideo no correspondía a una mera traslación del teatro europeo (primero español y luego, francés e italiano), sino que se plantea la construcción de un teatro particular que sufrió procesos de reescritura y adaptación, en términos de Ángel Rama (2008), “procesos de transculturación”, producto de la necesidad de representatividad de la cultura americana y dio lugar, por esta vía, a un nuevo tipo de teatro. El teatro de Morante se conformó como un fenómeno original y territorial porque la crisis que significó el final del virreinato fue una crisis de representatividad política y social. Los productos culturales necesariamente comenzaron a ponerse en el lugar de representación de aquellos pueblos a los que les daban voz.

El espesor del acontecimiento teatral (trabajo, estructura, concepción de teatro [Dubatti, 2009:3]) se despliega en el cuerpo del actor de las obras de Morante como cuerpo natural social, cuerpo afectado y cuerpo poético, dando como resultado que los conflictos políticos remotos puestos en escena se construyan como alegorías, metáforas, sinécdoques o términos de comparación de la coyuntura revolucionaria. Ese cuerpo se sitúa en un espacio, “un espacio social resultado de la acción humana por lo que no es un objeto dado ni preexiste a las prácticas de los sujetos sociales” [Harvey; 1992, Lefebvre; 2013, Legg, 2004, Lindón; 2000, Lindón y Hiernaux; 2006, Lobato Corrêa; 2011, Oslender; 2002, Santos; 1990; Soja; 1993], en Fabri, 2016:54).

› **El embodiment**

Me interesa la propuesta del *embodiment* o “corporización” que propone Michael Jackson desde la antropología sobre la base de las teorías de Maurice Merleau-Ponty: “el cuerpo humano es él mismo un sujeto, y (...) ese ‘sujeto’ es necesariamente, no solo eventualmente, un sujeto corporizado” (Jackson, en Citro, 2010:59). Aunque su trabajo como antropólogo pone el foco en el ritual y no en el acontecimiento teatral específicamente, su voluntad de escapar al análisis semiótico de los acontecimientos para plantear

la validez de la experiencia sensorial lo coloca en línea con el concepto de acontecimiento teatral que trabaja el Teatro Comparado.

Si bien esta postura propone la dimensión territorial del acontecimiento teatral y el anclaje del cuerpo en el territorio como premisa fundamental que decido aplicar al estudio del teatro decimonónico de Morante, es interesante observar que en esa coyuntura en la que estaban en boga las ideas del racionalismo y el Iluminismo la concepción de cuerpo era diferente:

...la ciencia, desde la Ilustración, siempre ha estado invadida por una noción popular y burguesa de cultura como algo "superorgánico". Se refiere a un mundo autocontenido de cualidades y maneras únicas divorciadas del mundo de la materialidad y la biología. La cultura ha servido entonces como una indicación para demarcar, separar, excluir y negar; y aunque la categoría "natural" de lo excluido se mueve, según las diferentes épocas, entre campesinos, bárbaros, trabajadores, gente primitiva, mujeres, niños, animales y artefactos materiales, una temática persistente es la negación de lo somático... (Jackson, en Citro, 2010:61-62)

Ahora bien, más allá de cualquier concepción de cuerpo que en su máxima extensión como base epistemológica podría condicionar quizá las técnicas de actuación de la época, el teatro en tanto tal no escapa a su dimensión territorial, la afectación del cuerpo es inherente a su ser y aunque su discurso sea, como sostiene Jackson, reproductor de ideas de segregación y separación, el cuerpo es parte tan esencial en esta actividad como lo son las manos para el artesano o el campesino. De alguna manera, todos somos cuerpo y, en ese sentido, las técnicas del cuerpo transforman la experiencia y nos mueven de nuestros roles habituales para darnos la certeza de que pertenecemos a un cuerpo común, que somos miembros de una comunidad.

En la línea antropológica de lo que plantea Jackson, es fundamental la propuesta de Thomas Csordas (en Citro, 2010) para añadir la dimensión social a estas ideas acerca del cuerpo. Thomas Csordas parte del concepto de *habitus* de Bourdieu que toma al cuerpo como *locus* de las prácticas sociales y afirma que "la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural" (en Citro, 2010:83) porque esa participación necesariamente se ancla en un cronotopo particular:

Merleau-Ponty en su análisis de la percepción explica que puedo ver solamente porque soy un sujeto encarnado y, por ende, situacional. (...) La percepción siempre se efectúa desde un aquí espacial, habitamos un lugar del espacio, y de un ahora temporal, miramos desde un lugar puntual de nuestra historia, dado que 'así como está necesariamente 'aquí', el cuerpo existe necesariamente 'ahora'; nunca puede devenir 'pasado' (157)" (Aschieri y Puglisi, en Citro, 2010:133).

Mauro Greco, en "Pensamientos encarnados y emociones corporizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un excentro clandestino." (2011), afirma que la diferencia entre el saber y la experiencia es la mediación del cuerpo, todas las reflexiones y acciones que llevamos a cabo suceden en nuestro cuerpo. Ahora bien, respecto del teatro de Morante me urge la necesidad de plantear que el saber que está en juego es aquel que se observa como texto dramático y que toma una intencionalidad política en su teatro de tesis, pero el dramaturgo no podrá dominar al actor, es decir que la

experiencia convivial será la que construya las territorialidades en ese cronotopo y el texto acompañará. Es el cuerpo y la presencia en el aquí y ahora lo que hace la diferencia entre pensamiento-reflexión-discurso y experiencia.

Las ideas, las ideologías y los postulados de Mayo fueron conocidos en profundidad por la sociedad porteña porque cada sujeto social pudo ser parte física del convivio acontecido en el Coliseo de Buenos Aires o en el de Montevideo. El texto se hizo cuerpo y así se volvió accesible a todo espectador.

En este sentido, resulta sumamente operativo el concepto de cuerpo de la patria que plantea Marisa Moyano al analizar la literatura decimonónica rioplatense. Moyano define al “cuerpo de la patria” del siglo XIX en nuestro territorio como “un proceso de búsqueda y consecución, un ansiado deseo que busca un perfil, constituirse en un mapa definido, el límite soberano de un espacio” (Moyano, 2008). El discurso decimonónico en el Río de la Plata será aquel que haga coincidir el mapa cultural de la Patria con la soberanía del Estado y sus límites. Si bien Moyano se refiere en el estudio que citamos a la literatura argentina del Romanticismo, creemos que pensar ese discurso configurador de identidades como un “cuerpo” hace que podamos trasladarlo al teatro y proponer la ubicación de ese cuerpo en el cuerpo del actor como ente abarcador del espesor de acontecimiento (cuerpo natural social, cuerpo afectado y cuerpo poético [Dubatti, 2012:95]). “No olvidemos, afirma Cornejo Polar (2003:61), que se trata de textos ‘teatrales’ y que en ellos el significado está siempre más allá de la sola palabra”.

› ***A modo de cierre***

Los participantes del convivio se encuentran en un cronotopo específico y en una coyuntura específica. El teatro pone a existir un mundo paralelo al mundo. En ese mundo metafórico, el espacio real está representado y atravesado por un imaginario que a la vez impacta en quienes asisten al acontecimiento y le da sentido a las acciones de estos sujetos sobre el mundo. Se trata de un movimiento reflejo entre el referente espacial y el signo puesto en escena, que explota con la experiencia de cada participante (lugarización) y con la experiencia colectiva (territorialización) de forma simultánea. En este proceso se pone en juego la intención política de Morante, que lo lleva a hacer un teatro expresamente pedagógico, casi un teatro de tesis, en el que su objetivo trasciende lo poético y se instala en el ámbito de la arenga. Morante mantiene las estructuras y las formas de las archipoéticas europeas, pero elige con cuidado el contenido de sus textos dramáticos para conseguir adhesión a su causa, la causa independentista.

La obra de Morante fue fundamental para la construcción de la nación, su incidencia fue clave porque contribuyó a la formación de un imaginario colectivo sobre el territorio rioplatense. Por eso, pensar en la experiencia corporizada en el teatro de Morante nos lleva a pensar en la creación de una nación como un acto performativo. Dice Marisa Moyano:

A lo largo del siglo XIX los procesos de territorialización y apropiación discursiva del espacio en Argentina fueron configurados desde procesos escriturarios y desde interacciones discursivas que instituyeron performativamente un proyecto de país, de Estado y de Nación, definiendo el “cuerpo de la patria y sus límites, su territorio y su identidad, lo que debía formar parte de ese cuerpo y lo que no, su política de inclusiones y de exclusiones bajo el conjuro de una idea de lo que debía ser ‘la Nación’” (Moyano, 2002:51)

Bibliografía

- Citro, S. (Coordinadora) (2010). *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, CELACP.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro*. Buenos Aires, Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Atuel.
- Fabri, S. (2016). *Procesos socioespaciales y prácticas memoriales. Espacialización, lugarización y territorialización en la recuperación del ex centro clandestino de detención "Mansión Seré"*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, [Tesis doctoral].
- Klein, T. (1984). *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores.
- López, V. (Compilador), Larran de Vere, A. (glosas) (1960). *La semana de mayo de 1810*. Buenos Aires, Losada.
- Moyano, M. (2008). "Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad". En *État et Nation I (19e siècle)*, N°15.
- Pelletieri, O. (Director) (2005). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires, Galerna.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.
- Seibel, B. (2006). *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo I (1800-1814). Sainetes urbanos y gauchescos*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Trenti Rocamora, J. (1947). *El teatro en la América colonial*. Buenos Aires, Huarpes.
- Zapiola, J. (1974). *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre.