

EL ASPECTO ESTETICO EN EL TEATRO JESUITICO GUARANI

Martha Pérez de Giuffré

La expresión "mis señores los indios" con que el venerado Padre Alonso de Barzana solía referirse a los hombres de las naciones aborígenes americanas podría muy bien servir como fórmula ejemplar -paradigmática- de un modo de relación del misionero jesuita con el indígena de nuestras tierras, a lo largo del ciclo que duraron las misiones de la Compañía de Jesús hasta su expulsión en 1767. Nos referiremos al teatro de ese período.

Aquellas palabras del P. Barzana son un verdadero emblema universal de respeto evangelizador, el mismo que daría lugar a modos de estructuración social, político, económico y cultural. Se trataba de modos con organicidad propia, cuya finalidad era una vida productiva, creadora, ordenada, favorecedora del desarrollo de formas culturales capaces de llevar a hombres atados a la tierra y a las divinidades naturales hacia los campos del espíritu y a la fe en la más elevada fuente de verdad y bienestar humano.

La tarea iniciada en América por las misiones jesuíticas visualizó desde el comienzo dos grandes vías -imprescindibles- para el cumplimiento de la labor pastoral y cultural que se había propuesto: la lengua y las artes.

"Es imposible viajar por tierras las más remotas, surcar mares desconocidos, abordar a playas las más distantes, penetrar en los desiertos más espantosos sin que ocurra el recuerdo de los jesuitas" (J. Balmes). La sabiduría misionera de los insignes padres se derramaría así por toda América. "Desde 1568 trabajan los jesuitas en las misiones del Perú; desde 1572 en las de Méjico, y desde 1586 en la Argentina". (1). Desde el sur de la América española en las misiones de Chile, hasta las tierras caribeñas, incluyendo Nueva Granada, Quito, Brasil, Argentina, Paraguay, Méjico, Estados Unidos y Canadá, se hizo presente el espíritu que emanaba de la Regla 3a. de las Constituciones de la Compañía (parte 3, c.2) que dice: "Nuestra vida es para discurrir y hacer vida en cualquier parte del mundo donde se espera mayor servicio de Dios y ayuda a las almas." (2).

En todos los casos, más allá de la conquista y la colonización, la misión apostólica preconizó la educación, la tarea evangelizadora de máxima exce-

lencia. Educar: abrir mentes y espíritus al Evangelio -pilar y motor de la gran empresa- y por él, a la vida más plena del hombre con los hombres. Con este objetivo surgieron las "reducciones" o asentamientos de indígenas por un lado, y los colegios y universidades en las ciudades, por el otro.

Educar es liberar, y evangelizar es educar para esa liberación. Desde tiempos remotos el hombre busca la sabiduría como liberadora: el saber fortalece el espíritu contra las dependencias humanas y naturales, contra los errores de la inteligencia finita, contra la oscuridad de los límites no comprendidos. Las comunidades indígenas eran vistas por los misioneros como sumidas en el error de los ritos bárbaros contra el hombre, de concepciones reductivas, tanto en los pueblos seminómades no iluminados por los valores de una cultura conscientemente dirigida a la trascendencia, como en aquellas otras naciones aborígenes que, en la amplitud de comunidades americanas, florecían con mayores posibilidades por tratarse de pueblos asentados y estables.

La propuesta evangelizadora se centra entonces, ineludiblemente, en esos valores culturales, en unos casos elaborados, más primarios en otros. Y las dos grandes vías de encuentro mencionadas antes, la lengua y las artes, aparecen entonces con mayor nitidez. La responsabilidad misionera se dirige hacia ellas; con humildad respetuosa aprende las lenguas autóctonas e indaga las fuentes creativas del hombre aborígen.

Este rasgo es de fundamental importancia en este análisis. El respeto de la lengua ha sido ampliamente reconocido por los historiadores como respeto a las características propias de cada pueblo. Respeto a su indiosincracia, sus costumbres, sus respuestas particulares a la propia situación en el espacio y el tiempo. En la lengua van implícitos los terrores ancestrales, los misterios no resueltos, los ciclos cósmicos reverenciados, las estructuras comprensivas de la vida y la muerte, la aldea, la autoridad, la naturaleza.

Pero, ¿y los modos creativos? ¿Las artes? Las raíces de las expresiones formales de todo pueblo se hunden tan profundamente en su propia cosmovisión como las de la lengua. Sostenemos que el mismo respeto guió a los circunstanciales dramaturgos de las misiones, a los organizadores de la educación por las artes, músicos, escultores, etc., cuyo propio afán de conocer brotaba de la necesidad de comprender a esos hombres a quienes querían liberar, jerarquizar, llevar a Dios.

El teatro es sin lugar a dudas un arte totalizadora de experiencias formales. Formas espaciales y temporales configuran la representación escénica sobre dos elementos básicos, fundamentales, que son la presencia humana y la composición de una situación de vida, aunque no cotidiana. Tener en cuenta el objetivo evangelizador es importante para comprender la concepción didáctica que animó las representaciones en las misiones jesuíticas. Sin

embargo, esa idea didáctica atañe a los fines, y aunque pueda influenciar sobre los temas y por lo tanto sobre la organización formal en cierta medida, no disminuye el interés por la consideración del fenómeno estrictamente espectacular de aquellas experiencias.

Se delimita entonces un campo de análisis estético de gran interés por la confluencia que se opera entre un germen teatral autóctono, cuyas formas, aunque no libres, eran sí profusas y a veces complejas, y composiciones en su mayor parte de origen europeo y estructuras ya establecidas.

El Teatro Jesuítico

Dos grandes polos dentro de la amplia red misionera americana reclaman inmediata atención en lo que al estudio del teatro jesuítico se refiere. Son la Provincia Jesuítica de Brasil (1552-1759) y la Provincia Jesuítica del Paraguay (1687-1767). Si bien los contenidos catequísticos y aculturadores se llevaron a cabo de manera equiparable en toda América, el desarrollo de las reducciones alcanzó especial florecimiento en estos centros de misión y en ellos, junto a la influencia moral sobre conductas sociales y políticas que ejercieron los Padres como aporte perdurable aun luego de su partida de estas tierras, prosperó en primerísimo lugar en el terreno pedagógico, el teatro. Nos encontramos así con un desarrollo de las representaciones que circunscribiremos al teatro de las misiones guaraníicas, en las cuales se hallan todos los elementos de interés que pueden encontrarse en los otros pueblos americanos, en lo que se refiere al **encuentro** entre dos culturas, la autóctona y la evangelizadora, y a la forma teatral resultante del mismo. Cabe recordar que paralelamente a las representaciones en las reducciones, otro teatro se enseñaba en los colegios de la Compañía, el cual, aunque con celo catequístico y formativo comparable, dio lugar a otras composiciones.

La Provincia Jesuítica del Paraguay se extendió sobre los actuales territorios de Argentina, Paraguay, Uruguay, Sudoeste de Brasil, Santa Catalina y Río Grande del Sur, Sur de Bolivia y Chile (éste hasta su constitución como Provincia en 1652).

No entran en nuestro análisis -aunque son importantes- las circunstancias de orden político y económico que conforman el panorama de fondo a la labor evangelizadora. Tampoco se incluyen las complejas y a veces antagónicas relaciones entre los misioneros jesuitas y los poderes económicos de los colonos -hacendados y terratenientes españoles y portugueses- así como políticos, en las personas y funciones de virreyes y gobernadores. Los conflictos surgidos de tales relaciones constituyen un valioso material de comprensión y juicio sobre los alcances de la catequesis y la protección del indio,

que iban juntas. La documenta epistolar misionera cubre con amplitud todos los aspectos de la misión en las **Cartas Anuas**, así como en las numerosas cartas enviadas por los mismos misioneros a sus superiores en España.

Por otra parte, la historiografía sobre el teatro jesuítico, sobre todo el de la Provincia del Paraguay, es abundante y desde variadas perspectivas. Nuestro objetivo no es hacer la historia de la literatura teatral jesuítica, ni del teatro como institución en la América colonial, sino un análisis estético del valor evangelizador del símbolo teatral. Podría caracterizarse como un enfoque fenomenológico de la experiencia dramática con el indígena, en cuanto vehículo de conocimiento y elevación, o de acercamiento entre los hombres y desarrollo de los niveles del espíritu. De esta manera la consideración de los aspectos estéticos del drama permite discernir las estructuras formales en sí mismas, por un lado, y las vías perceptivas concretas por otro, pudiendo evaluar con ello la eficacia de los símbolos en cuanto a transmisión de un contenido por medio de la equivalencia formal de las acciones representadas.

Germen y encuentro

El germen nativo

El germen nativo del teatro americano que estamos considerando es sin duda la "fiesta" indígena. Fenómeno celebratorio, festivo y ritual, podríamos atribuirle un carácter pre-teatral por la falta de una composición estructurada significativa por vía de un conflicto o nudo. No obstante, posee ciertamente y en gran medida carácter espectacular. Formas, palabras y danzas, se entrelazan en ciclos rítmicos de variada frecuencia y con desarrollos no siempre paralelos.

Observemos las aclaraciones consignadas por B. Canal Feijoó acerca de la Fiesta de Sumamao en Santiago del Estero, celebración que perdura misteriosamente en el presente: "Deriva en primer lugar la notable singularidad de la celebración que vamos a evocar, del hecho de ser la única fiesta popular argentina con cierta estructura de espectáculo dramático. **Espectáculo**, en cuanto supone la existencia de actores y espectadores; es decir, de un grupo de individuos que tiene a su cargo la **representación** de un acto, y una muchedumbre que ha acudido a presenciarla. Para mayor explicitéz de este aspecto, incluye además un **escenario** preciso; y aún una determinada **escenografía**. **Dramática** en cuanto tal acto configura el juego combinado de conductas humanas que se enfrentan y entrecruzan en busca de un sentido único." (3).

Estas notas están referidas a una fiesta que, como se ha dicho, sobrevive en nuestro tiempo y ha pasado por lo tanto por el **encuentro** y posterior

síntesis, de tal manera que su forma orgánica, si bien responde a los ritmos indígenas originarios, se ha re-organizado sobre un nuevo factor de unidad temática y estética, el Santo. Retomaremos esta síntesis más adelante, pero mantenemos las categorías señaladas.

La fiesta indígena es una estructura expresiva y por lo tanto estética configurada por ritmos visuales -temporales y espaciales- cuyo origen es muy profundo. Esos ritmos se cumplen con la aparición de los personajes, individuales o grupales, y los desplazamientos que cada uno de ellos realiza de modo propio dentro de la estructura de "escenas" o segmentos rítmicos. Esta organización a que aludimos es ella misma ritmo, objetivado en las danzas y cambios de lugar o movimientos, aun en las corridas con gritos o la vocinglería irrefrenable. El carácter organizativo del ritmo imaginario proviene de su pertenencia a otras estructuras internas -profundas e invisibles- del hombre americano en su propia situación frente a la naturaleza. Se reúnen en dichas estructuras los ciclos naturales con el impulso a la celebración; los ritmos del sol con las formas circulares del retorno; los períodos humanos, los de la caza o los de la siembra, con relaciones geométricas de repetición y alternancia; la vorágine formal con la guerra. No hay una teleología cósmica en esta visión, sólo hay ciclos repetidos de lo mismo. Es por ello que la expresión formal, cuando es estática, se dará en el indio por medio de líneas simples que captan la permanencia de lo mismo en una armonía geométrica, mientras que cuando es dinámica, la expresión se operará por el equivalente temporal de esas formas, el ritmo danzado.

Pero veamos cómo se desarrollaba una fiesta indígena. El relato corresponde a la Chaya, fiesta carnavalesca de la zona calchaquí: "(...) los cantores conocidos están preparados con coplas inéditas y tambores reforzados; debajo de las higueras, los naranjos o los parrones, ya está repleto el noque de la aloja espumante con que se liba el baco montañés durante las fiestas anuales (...) y allí son los apretones, los estrujamientos, los abrazos con todo el cuerpo, las palabras libres, los cariños sin reparo y las coronas de sauce echadas al cuello de las valientes Amazonas. Cada rasgo de esa especie les vale gran prestigio y debilidad, y los vivas estruendosos aumentan el infernal bullicio de la muchedumbre endemoniada, tanto más salida de juicio cuanto más se agita y entusiasmo con las carreras y el olor a la pólvora o los cohetes, que la envuelve en una espesa nube de humo." (4).

Los círculos internos de la fiesta se cumplen de manera similar tanto en la montaña como en el llano (5): música, danzas, canto, libación, bacanal y salida del tiempo tribal al tiempo originario de la inaccesible divinidad natural. El juego de regularidades y repeticiones y la culminación del mismo en la embriaguez también cíclica -anual o estacional según el motivo de la

celebración- son el motor de esa evasión, de esa búsqueda que obedece a un impulso intensamente humano de ahondar en el origen. El nexo festivo entre ambos mundos es prometedor, aunque meramente humano: "Dyonisos -sobre el asno simbólico- apricta, bamboleándose, el negro racimo (...)". (6).

"(...) La tribu se reconoce desdoblada; ha descubierto, al olvidarse de sí misma, el terrible secreto: aquella heroica vida de apopeya sólo le ha permitido vivir en un plano, en una dirección objetiva y sin tercera dimensión; pero, al obtener una nueva visión de su propia naturaleza, descubre que tras la rígida forma que le imponen sus costumbres, su cultura, hay otra vida hirviente y singular, hay un mundo alucinado e inquietante. Y de este formidable hallazgo surge, en la entraña misma de la épica, el núcleo del conflicto dramático." (7).

Esa dimensión profunda y misteriosa, la 'tercera dimensión' aludida, es buscada en cada ocasión propicia al ritual festivo por medio de la anulación de la conciencia inmediata. De manera que el germen nativo que tratamos de caracterizar posee también en cierta medida un carácter dramático, ya que por debajo de la cualidad espectacular se entrevé un núcleo de oposición entre vigilia y misterio, embriaguez y descubrimiento, entre el mundo humano del gesto ritual y ese otro ámbito de alucinación que ningún gesto puede encerrar, sólo señalar, referirse a. Esa liturgia bárbara, a veces salvaje y violenta, que persigue una dimensión oculta por medio del ritmo repetido, permite que aceptemos la cualidad dramática de la fiesta aborígen.

Podrían citarse otras fiestas en distintas latitudes: la Telesita, el Velorio del Angelito, etc., formas sobrevivientes de ritos indígenas puros. En todas ellas, los momentos pueden decirse análogos o comparables, si bien las formas y el ornato muestran interesantes variaciones según los pueblos y la ocasión, como también los ritos violentos de algunos se atemperan hasta la alegoría inocente en otros.

Los escenarios de estas **representaciones** eran sin duda los lugares de la vida habitual de la tribu, o bien espacios especialmente asignados a tal efecto, próximos al bosque o a la selva. La presencia del árbol como elemento vincular con lo sagrado, o lo misterioso del más allá de la vida, es una constante en los pueblos antiguos, y muchos de los gestos rituales del indio lo incluyen, ya sea situándose a su sombra para las libaciones: "(...) debajo de las higueras, los naranjos o los parrones, ya estaba repleto el noque de la aloja espumante (...)"; o bien en giros pantomímicos alrededor de su tronco; o bien absorbiendo el árbol al hombre en la espesura del bosque, como en la Fiesta del Sumamao ya citada: "La escena consiste únicamente en este desfile hacia la selva. Cree la gente que cada 'indio' (personaje) se dirige a una distancia 'prometida' por él de antemano al Santo, para regresar de allá a la

siesta en votiva carrera a pie, seguido de los jinetes que vendrán soplando los herques para alentar el ánimo del promesante". (8). Como ya se advirtiera, en este caso se trata de un rasgo superviviente que junto con otros configura la representación, provenientes de la antigua fiesta aborígen. El valor de la evocación reside ciertamente en ese carácter de sobreviviente que nos permite conectarnos con el pasado ritual.

Por otra parte, el elemento pantomímico adquiere complejidad y energía expresiva en la danza. "El baile ya supone un acto formal de 'representación', una tentativa para corporizar y dar relieve al contenido espiritual del aduar. Es, pues, una verdadera síntesis narrativa en su esencia simbólica, litúrgica e histriónica por su estructura; anuncia, finalmente, el carácter de una primera 'representación' escénica". (9).

La danza aborígen es el componente simbólico más desarrollado dentro de la situación dramática de la fiesta. Constituye el carácter representacional y estético propiamente dicho de aquel fenómeno espectacular. Sobre él recae el peso simbólico de la narración -"representación"- ritual, celebratorio, guerrero o festivo.

La pantomima danzante, y también la andante, se completan con otros dos elementos plásticos determinantes de la configuración formal de la fiesta: la máscara y la música.

La música expresa en sí misma el ritmo de la representación, a la cual contiene y alienta. Son suyos la recurrencia rítmica, los silencios y la calidad evocadora o exaltadora de los sonidos de diversos instrumentos utilizados por el indio según las regiones.

La máscara, por su lado, a la vez que actúa conjuntamente con el danzante, encarna linealmente un misterio. La máscara fija, inmoviliza en el rasgo pintado -línea y color- el sentido de los personajes míticos de la narración y los espectros infernales. Como todo elemento estético de fuerte valor simbólico, la máscara es un vínculo entre los aspectos visibles, en este caso de la fiesta, y ese sentido único que se quiere lograr con la fiesta y alucinación de la embriaguez. Podría decirse que la condición plástica del espectáculo se condensa en la máscara.

Merecería un desarrollo aparte, que no es posible aquí, el color. Desde la máscara misma hasta el paisaje natural de cada zona, el color entreteje mantas, plumajes, lazos, ropas y, según los pueblos, da lugar a diferentes cadenas simbólicas. El interés sobre este aspecto, en lo que se refiere a la fiesta aborígen como antecesora del hecho teatral posterior, surge del color como componente espectacular que puede ser narrativo por sí mismo -la referencia de ciertos colores a situaciones conocidas- o bien articulador de ritmos y contrastes visuales que se equivalen con situaciones de danza y canto.

Esta suscita revisión del fenómeno de la fiesta indígena sólo pretende señalar lo que podría llamarse germen teatral del indio americano, que más estrictamente cabría denominar "**disposición espectacular**", por las razones mencionadas.

El teatro misionero

Es común y aceptado considerar al teatro jesuítico, sobre todo el de las reducciones, como teatro pedagógico. Cabe entonces preguntarse acerca de los contenidos de tal enseñanza. Aquello que el misionero ofrecía al indígena como Buena Nueva no era el mero dato acerca de un orden nuevo al cual dirigir su capacidad de creencia como a algo externo, sino la formación del espíritu para desarrollar la vivencia de una nueva fe.

Aquella transcendencia que el hombre americano buscaba en el ámbito natural, y que se ubica en todas las culturas en una dimensión relacionable -lo sagrado-, debía hacerse presente ahora por una vía simbólica nueva para el indio. La fuerza evocativa de una obra tendría que atraer por sí misma, por la capacidad alegórica de las imágenes espectaculares, no complicadas con contenidos intelectuales. El objetivo evangelizador era llevar al hombre de estos pueblos a la comunión con las verdades eternas del mensaje cristiano y no enmarañarle en el campo lúdico de la razón ilustrada.

No pasaba lo mismo con los alumnos de los Colegios de la Compañía, quienes habían recibido, aun en los niveles inferiores, formación intelectual suficiente como para recibir y captar estructuras más complejas de mensaje, ya que la percepción estaba asegurada por la comunidad de formas simbólicas entre los receptores y el dramaturgo de turno.

Por todo ello, la pervivencia del ritual indígena en sus vertientes celebratoria y festiva, no sólo no fue amenazada sino que fue alentada por los misioneros jesuitas. El acceso a los nuevos temas, que constituían la materia propiamente dicha de la Buena Nueva, debía realizarse, por parte del indígena, con sus propias estructuras formales de captación y de expresión.

De manera que el encuentro propiciado por la situación de evangelización fue precisamente entre un pensamiento simbólico -el indígena- en determinado estadio de desarrollo, atado a supersticiones y terrores humanos naturales, y un mensaje salvífico que abría para él la posibilidad de una seguridad perdurable. Ahora bien, este mensaje también tenía su ritual. De modo que podríamos caracterizar aún más al encuentro como la reunión e interrelación de ambos rituales.

Los misioneros jesuitas trajeron consigo rasgos del espíritu barroco de la Europa de los siglos XVII y XVIII. El mundo indiano era indudablemente

propicio a ese espíritu por la diversidad de las culturas, la capacidad de contrastes que tal diversidad entrañaba y por la común disposición a la incorporación de nuevas formas, generadas por la exuberancia natural del aborigen en materia de símbolos y alegorías. Tal incorporación supondría, precisamente, una reorganización de sus propias estructuras perceptivas y expresivas.

De lo examinado -aunque brevemente- en el punto anterior, surge la danza como el pilar principal de la supervivencia del ritual indígena. La síntesis se opera en la danza, en principio, por una disminución de la coreografía "guerrera", en cuanto practicada por los indios como ritual estimulante de la lucha. Quedarán, en cambio, los desarrollos formales de la guerra, que pueden observarse luego en los "combates" angélicos contra las fuerzas del demonio. En segundo término, se acentúa la función celebratoria-festiva. Los elementos fantásticos, sin embargo, tan propiamente simbólicos de los dioses naturales y heroicos de la mitología aborigen, perduran en el color y las formas coreográficas y pantomimas, aunque se transfiguran los personajes.

Los testimonios del P. Peramás en *De Administratione Guaranítica*, consignan interesantes ejemplos de las llamadas "Danzas de Cuenta": "Los bailes eran graves y jeroglíficos, es decir, simbólicos. Unos representaban la lucha entre el arcángel San Miguel (en cuyo escudo se leía: ¿Quién como Dios?) y el dragón rebelde con sus secuaces. Estos al fin quedaban vencidos, y aquél, triunfante y vencedor. Otras veces representaban cuatro augustos monarcas, cada uno de una parte distinta del mundo, conducidos por una estrella para adorar al Rey de reyes y Señor de los que dominan; y una vez que lo encontraban recostado en el seno de la hermosa Madre, deponían ante él sus cetros y coronas en señal de adoración".

"En otras ocasiones clavaban en el centro de la plaza las insignias y el estandarte de la Virgen, y llevando en unos escudos las letras del nombre de María las combinaban, evolucionando en diversas formas, hasta que paulatinamente las colocaban en orden, de modo que el público pudiese leer simultáneamente el dulce nombre de la Reina del cielo. Los actores del juego, doblando a compás las rodillas e inclinando la cabeza, quedaban prosternados ante una sagrada imagen de la Virgen, dispuesta a este fin de antemano. A veces simulaban luchas entre moros y cristianos, de modo que éstos, con la ayuda de Dios, quedasen vencedores, y aquéllos, confundidos y puestos en fuga, volviesen torpemente las espaldas. Durante el combate guardaban un movimiento rítmico del cuerpo al compás de la música. También exhibían, a veces, bailes de conjunto, con combinaciones musicales: dos, por ejemplo, preludiaban con la lira; respondíanles otros dos con la cítara; seguían dos con laúdes, dos con violines, dos con flautas, etc.,

sin cesar mientras tanto de saltar con gran ritmo y agilidad." (10).

Este es considerado como el comienzo del nuevo fenómeno espectacular de síntesis. Al consolidarse, el mismo pasó a ser ámbito de participación comunitaria, ya que intervenían en tales dramatizaciones indios y jesuitas.

En las relaciones del P. Cardiol, el P. Peramás y las crónicas de las *Cartas Anuas*, se encuentran detalladas descripciones del desarrollo de las fiestas católicas de Semana Santa, Corpus Christi y el Santo Patrono. En ellas, el motivo de la celebración llevaba en sí mismo el asunto de las representaciones, y las danzas, en conjunción con las formas coreográficas del ritual aborígen, daban lugar a organizaciones nuevas que aparecieron como esquemas irradiadores; es decir que admitían progresivamente mayor número de elementos y, por lo tanto, de configuraciones plástico-visuales. La fiesta adquiría entonces considerable complejidad, con desplazamientos de grandes grupos, procesiones, cantos, música, carreras, juegos, comidas, todo presidido por el ritual cristiano propio de cada una de las celebraciones. De manera que la fiesta católica en las reducciones desarrolló el germen representacional indígena hacia el nuevo **drama** compuesto sobre un asunto o tema generalmente tomado de la liturgia, de los relatos bíblicos, o de la historia del país o de España.

Las ocasiones festivas eran, además de las religiosas cristianas, los sucesos de índole comunitaria, los homenajes a la llegada de autoridades de la orden o del gobierno, así como acontecimientos de la metrópoli ligados a la vida de los soberanos lejanos.

"En el año 1634 los jesuitas organizaron grandes fiestas para recibir al nuevo gobernador Pedro de Lugo y Navarra. El redactor de la *Anua* correspondiente dice que entre éstas se contó: "un elegante drama, en el cual un niño en traje de español, otro en traje de indio, y otro en traje de moro, ofrecieron al gobernador la bienvenida (...)" (11).

Numerosas narraciones detallan en las *Cartas Anuas* otras tantas fiestas en las comunidades jesuíticas. En todas ellas el **drama** representado se componía -orientado por los jesuitas y sobre el tema propio de cada una- con la imaginería indígena. El indio debía expresarse con sus propias interpretaciones formales del mensaje cristiano, y así lo hacía en el **escenario** comunitario, que era la plaza de la reducción, o bien los portales de las iglesias, rodeados uno y otro por el marco natural de la selva. Las danzas alegóricas, como la gestualidad de la pantomima andante del indio, canalizaban el impulso plástico en el juego de la representación, y daban como resultado un sistema visual de manifestaciones singulares para cada pueblo. Es interesante comparar en los distintos dramas representados, según las descripciones de

las Anuas, el entronque natural profundo de las formas e imágenes que aparecen en las distintas regiones de América. (12).

En cuanto a los temas y estructuras de tales dramas, creemos importante transcribir -como valiosa ilustración- el texto anunciado oportunamente por el P. Dreidemie (13): "Lo frecuente fue dramatizar el combate de San Miguel con los ángeles rebeldes; tuvo esta narración bíblica un notable atractivo para todos los indígenas. Poseo un manuscrito de letra del benemérito historiador de las misiones guaraníicas P. Pablo Hernández, quien lo copió de una libreta del señor Manuel Gondra; éste, a su vez, lo había transcripto palabra por palabra en una audición de un anciano paraguayo descendiente de los 'reducidos' por los antiguos jesuitas (...)"

Transcribimos a continuación el texto según la versión castellana publicada por el historiador Walter Rcla (14):

Anónimo: Drama de Ádán (Auto de Adán)

Fecha de composición: imprecisa.

Fecha de representación probable: mediados a fines de siglo XVII.

Escenario: las doctrinas guaraníes.

Lengua: guaraní, castellano, latín.

Personajes: Dios, Lucifer, Adán, Eva, San Miguel, alegorías (Comedia, Consuelo, Caracol, Original), Luzbel, Belcebú, Maldito, Demonio.

Argumento: En lo esencial está basado en Génesis 1-3.

Texto: traducido del original trilingüe.

DIOS.- Bendita sea la Santa Trinidad, e indivisa unidad, le proclamaremos (confesaremos), porque hizo con nosotros su misericordia.

LUCIFER.- Mi Dios.

DIOS.- Iré a la tierra, para hacerla a nuestra imagen, de esta rica tierra, para ser príncipe en el mundo.

LUZBEL.- Tiyayé santa palabra: mi Dios.

DIOS.- Adán, Adán, despierta, despierta Adán.

ADAN.- Mi Dios.

DIOS.- ¿Qué me pides, Adán?

ADAN.- La fe.

DIOS.- ¿Qué me pides, Adán?

ADAN.- La vida eterna.

DIOS.- ¿Qué me pides, Adán?

ADAN.- Una compañera.

DIOS.- Aguila pequeña, Adán, despierta, despierta Adán, para ver que desde ahora tienes segura (asegurada) la vida eterna.

- ADAN.- Te doy gracias mi dios de nuevo, porque me has permitido alcanzar esta gracia.
- DIOS.- Adán y Eva, vamos al paraíso, para ver el lugar. **Y marchan al paraíso.**
- DIOS.- Adán y Eva, he aquí mi Amor para con ustedes, "este paraíso terrenal" para que vivan ustedes por todas las frutas, para que gocen, pero les prohíbo "esta fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal." **No comerás, porque el día en que comas de él, morirás sin remedio.** Gen., 2, 17.
- ADAN.- Tiyayé, santa palabra, mi Dios. "Se queda al paraíso Adán y Eva". **Y va con una marcha de la música Dios en el trono sentar, y sale San Miguel.**
- SAN MIGUEL.- Omnipotente Dios sempiterno, que diste a tus siervos que en la confesión de la verdadera fe conocieron la gloria de la eterna Trinidad, y en la vehemencia adoran la unidad de la Majestad, te rogamos en la firmeza de esta misma fe seamos siempre protegidos de todos los enemigos.
- DIOS.- Vete rápido al coro de los ángeles, junto a Luzbel y cuéntales cómo será la vida futura de ustedes.
- SAN MIGUEL.- Tiyayé, palabra santa, mi dios. **Va al coro San Miguel.**
- SAN MIGUEL.- Ya dejó Dios al que es nuestra imagen (Adán y Eva) para ser príncipes en el mundo.
- SAN MIGUEL.- Luzbel se ha rebelado en el coro noveno, mi Dios.
- DIOS.- Vete de nuevo al coro, ahora mismo, junto a Luzbel y cuéntale la vida futura de ustedes.
- SAN MIGUEL.- Tiyayé, palabra santa, mi Dios. Ya creó Dios a nuestra
• imagen de esta rica tierra.
- LUZBEL.- En estos días "significa", enviado al ángel a su siervo Juan, el cual da testimonio de estas cosas y vio el testimonio de Jesucristo. ¿Con qué necesidad hemos de subir?
•
Cantan los tres: Por su soberbia y rebeldía, Dios te ha castigado y echado eternamente en los profundos infiernos.
- SAN MIGUEL.- Palabra santa, mi Dios. **Y marchan con la música hasta salir.**
- LUCIFER.- Mira, se me rompe el pecho, se me asusta: ¿en dónde estás?
Abajo estamos mi gran Señor.
- LUCIFER.- Después de decir que hacemos, me manda Dios a Adán y a Eva, del cielo, para ser príncipes del mundo.
- CONSUELO.- Mi gran Dueño, Consuelo, vengo junto a ti, al enterarme que en el Paraíso están dos seres.

- CARACOL.- Soy Caracol, mi Dueño, vengo junto a ti en este Paraíso donde está una mujer muy linda, quisiera verla.
- BELCEBU.- Soy Belcebú, mi Dueño, voy al Paraíso, ahí está una fruta que les prohibió Dios a ellos, la mujer es muy amable.
- ORIGINAL.- Mi Dueño, soy Original, me enteré que en el Paraíso está una mujer muy amable y quiero verla mi gran Dueño.
- MALDITO.- Soy Maldito, mejor me confieso, me enteré que en el Paraíso hay una fruta de la ciencia. Me convertiré en serpiente.
- LUCIFER.- Entonces voy al Paraíso. (Toca la música hasta llegar al Paraíso). (Lucifer al paseo de Eva: silbido, silbido, silbido).
- LUCIFER.- Bien, ahora Eva, yo te haré una pregunta: ¿por qué no comes de esta fruta sabrosísima?
- EVA.- Dios no quiere que comamos, porque si la comemos tendremos "la muerte".
- LUCIFER.- Eso no es verdad, Dios los engaña, porque si la comen, al comerla serán semejantes a El.
- EVA.- No. Dios no quiere que la comamos, porque entonces nos vendrá la muerte a nosotros y a nuestros descendientes.
- LUCIFER.- Cómela, que la fruta es sabrosa. **Adán y Eva dialogan.**
- ADAN.- ¡Ah!, nunca comeré yo, porque Dios nos lo ha prohibido.
- EVA.- Pero dice Lucifer que seremos sabios al comerla.
- DIOS.- (Con los tres arcángeles - Canta).
- DIOS.- Adán, Eva, ¿dónde están? Eva, ¿dónde estás?, Adán, Eva, ¿dónde están?
- (Y después Adán y Eva se esconden)
- DIOS.- Adán, Adán.
- DIOS.- ¿Quién te ha engañado, Adán?
- ADAN.- Mi "compañera" es quien me engañó, mi Dios.
- DIOS.- ¡Eva!
- EVA.- Mi Dios.
- DIOS.- ¿Quién te ha engañado, Eva?
- EVA.- El "demonio" me engañó, mi Dios.
- DIOS.- Ven Demonio.
- DEMONIO.- Mi Dios.
- DIOS.- ¡"A, demonio"! / Dios maldice al Demonio. / A, demonio. **Por engañar a Adán y a Eva habrá una mujer que pisará tu cabeza. Gen. 3, 14** / Entonces dijo Yahveh Dios a la serpiente: "Por cuanto hiciste mal / maldita serás / como ningún otro ganado / y bestia salvaje. Sobre tu vientre caminarás / y polvo comerás / todos los días de tu vida / 3, 15 / .Y enemistad pondré entre ti y

la mujer / entre tu prole y su prole / la cual apuntará a la cabeza / mientras tú apuntarás a su calcañar”.

DIOS.- San Miguel, San Gabriel, San Rafael.

(Van al coro cantando).

DIOS.- San Miguel.

SAN MIGUEL.- Mi Dios.

DIOS.- Vete al Paraíso a expulsar para siempre a Adán y a Eva.

SAN MIGUEL.- Tiyayé, palabra santa, mi Dios.

SAN MIGUEL.- Adán y Eva: Dios me envía para expulsarlos para siempre del Paraíso. Eva tomó (entonces) el buey de trabajo. Gen. 3, 23.

No debe engañarnos la sencillez estructural del auto, composición de origen litúrgico del primer período medieval, que fue utilizada frecuentemente en el teatro de las reducciones. La ingenuidad del diálogo en estas piezas estimula los juegos expresivos visuales de movimiento y color.

La acción es rápida y de desarrollo continuo, por medio de diálogos que permiten contrastes visuales equivalentes. El acompañamiento de los pasajes musicales y los cantos refuerzan la alegoría general. Otros autos proponían juegos escénicos muy interesantes por los desplazamientos militares a que daban lugar los combates entre arcángeles y demonios.

Uno de los aspectos estéticos más ricos en estas representaciones lo constituía la indumentaria de los actores. Las **Cartas Anuas** aportan descripciones sorprendentes en este sentido. Son conocidos los datos consignados en el inventario de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas (15): por ejemplo, en el pueblo de Yapeyú se encontraron: “casacas de tisú de oro, con galón de plata y forro de tafetán doble... Los calzones de calamares... juboncitos de damasco amarillo adornados con galón de plata y cintas y seis turbantes (...) dos jubones de los romanos (...) seis turbantes con sus dependencias de seda (...) diez y ocho pares de mangas grandes de ruan, doce pares de medias, lana dorada”.

Asimismo, en el pueblo de Corpus: “Angel, vestidos, seis (...). Braceletes doce (...). Polleras, seis. Alas, seis. Coronas, diez (...). Pretinas de cascabeles, seis. Cascabeles sueltos, muchos.”

Otro aspecto específicamente teatral, que corona la representación de aquellos dramas en las reducciones, es el escenográfico. Decorados y telones ponen de manifiesto nuevamente la presencia estimulada de la imaginación indígena con su plástica propia. En una cita del P. Dreidemie, tomada por él del P. Cardiel (16), se lee: “Salen en otra dos ejércitos al son de solos de clarinetes y timbales: uno de ángeles vestidos a guisa de pelca con peto y espaldar de terciopelo carmesí con morrión aforrado de nobleza y hermoscado con plumaje... Otros de diablos con horrorosas máscaras y feas puntas en

do con plumaje... Otros de diablos con horrorosas máscaras y feas puntas en la cabeza, lleno lo restante de ramas, víboras y culebras..." Se entabla la batalla con gran derrota final del campo rebelde y entonces, con mucho ruido, al compás de los clarines y timbales... arremete el último ángel al último diablo, llévale con estocadas algo lejos hasta un grande lienzo en que está horrorosamente pintada la boca del infierno, allí le derriba en el suelo, y a puntillazos, lo mete por debajo del lienzo (...)"

La boca del infierno "horrorosamente pintada" sobre el lienzo constituye seguramente un poderoso estímulo para las reminiscencias de la máscara y las fantasmagorías indígenas sobre los "espectros infernales".

No obstante el detalle, el elemento indio es eminentemente expresivo y no meramente ornamental. Las estructuras internas, que emergían en los ritmos de la danza en la fiesta indígena originaria, no han desaparecido sino que se han re-estructurado alrededor de una forma significativa de otra tercera dimensión que se le presenta misteriosa pero salvífica.

Podemos decir que la sencillez del diálogo en estas piezas potencia los aspectos estéticos de la representación, de manera que el fenómeno espectacular es ahora la manifestación de una situación dramática por excelencia: la lucha del bien y el mal, de ángeles contra demonios, de salvación y caída. Formidables debieron ser esos combates de forma y color, de gestos, sonidos y de juegos escénicos.

Un análisis por separado exigiría la otra línea de dramatizaciones. llevadas a cabo por los jesuitas en los colegios y universidades. Por razones de extensión hemos preferido circunscribirnos al teatro de las reducciones guaranícas. En ellas, por otra parte, se manifiesta en todo su esplendor el extraordinario emprendimiento comunitario y formativo de la enseñanza por las artes que llevaron a cabo los Padres con excelencia propia. La misión dejó una simiente histriónica en el suelo de América, donde permanece, subterráneamente, en las profundidades de las nuevas corrientes que se asentarían provenientes de Europa a fines del siglo XVIII.

NOTAS

- (1) FURLONG, G. SJ. Los Jesuitas. 1540-1940. Su origen. Su espíritu. Su obra, pág.49.
- (2) Ibidem, pág. 48.
- (3) CANAL FEIJOO, B. La fiesta sacramental americana. BET, N° 27, pág. 203.
- (4) GONZALEZ, J.V. Mis montañas. C. García Editor, 1905. En A. Berenguer Carisomo. Las ideas estéticas en el teatro argentino, pág. 159-162.
- (5) A. Berenguer Carisomo describe detalladamente varias fiestas correspondientes a pueblos de distintas regiones de nuestro país.
- (6) Ibidem.

- (7) Ibidem.
- (8) CANAL FEIJOO, B. op. cit. pág. 207.
- (9) BERENGUER CARISOMO, A. op. cit.
- (10) PERAMAS, J. M., S.J. *De administratione guaranica comparate ad Rempu-
blicam Platonis commentarius*. Trad. de J. Cortes del Pino. Prólogo de G.
Furlong S.J. Buenos Aires, Emecé, 1946.
- (11) *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Com-
pañía de Jesús*. El texto es citado por J. L. Trenti Rocamora. *El teatro en la
América colonial*, pág. 226.
- (12) Cfr. J. L. Trenti Rocamora.
- (13) DREIDEMIE, O. S.J. *Los orígenes del teatro en las regiones del Río de la
Plata*. Academia literaria del Plata, Buenos Aires, 1937.
- (14) RELA, W. *El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina. Siglos XVI-
XVIII*. Ed. Univ. Católica del Uruguay, Montevideo, 1988, págs. 172 y ss.
Nota del autor: "Tiyaye, palabra presumiblemente quechua. Tiya en quechua
significa bracero, sahuno, sahumero." " Para esta edición, los fragmentos en
latín fueron traducidos por el P. Eduardo Sánchez, profesor de la Universidad
Católica del Uruguay, y el texto en guaraní por Cristino Quiñones, S.J., de la
Universidad Católica de Asunción (Paraguay) en febrero de 1988"
- (15) DREIDEMIE, O. op. cit.
- (16) DREIDEMIE, O. op. cit.

PRIMERAS REPRESENTACIONES TEATRALES

Argentina - Paraguay

Datos cronológicos

ARGENTINA

Buenos Aires

Med. s. XVII. Primeras representaciones. Lugar: Colegio del Salvador

- | | | |
|------|---|--|
| 1713 | - | Representaciones en el Colegio del Salvador. |
| 1721 | - | Judith . Drama. Motivo: restauración de la congregación de la Inmaculada Concepción. |
| 1723 | - | Representaciones en el Cabildo |
| 1747 | - | Las armas de la hermosura . Comedia. Lugar: Real Fortaleza.
Motivo: Proclamación de Fernando VI. |
| | - | Efectos de odio y amor . Idem. |
| | - | Opera. Idem. Cantada por indios a cargo de los PP. Jesuitas. |
| | - | Primero es la honra . Comedia. Autor: Moreto. |
| | - | La vida es sueño . Autor: Calderón. |
| 1760 | - | El Segundo Scipion . Comedia. Lugar: Cabildo. Motivo: Jura de Carlos III |
| | - | Operas. Idem. |
| 1772 | - | Comienzo del tablado de la Ranchería. |

1760 - Comedias. Motivo: Ascensión al trono de Carlos III.

Catamarca

1596 - Representación de dos comedias. Lugar: Casa de Nicolás Barros Sarmiento.

1723 - Representación popular. Motivo: recibimiento de Mons. Juan De Sarricolea y Olea, Obispo de Tucumán.

1733 - Comedia. Motivo: festividad de la Virgen. Lugar: frente a la Iglesia.

1789 - Varias comedias. Motivo: proclamación de Carlos III.

Córdoba

1610 - Coloquio. Representación a cargo de los PP. Jesuitas. Motivo: beatificación de San Ignacio de Loyola. Asunto: vida del Santo.

1614 - Diálogo. Lugar: Colegio Convictorio de San Francisco Javier. Motivo: visita del Obispo Fernando de Trejo y Sanabria.

1624 - Comedia. Lugar: Colegio de los PP Jesuitas. Motivo: Fiesta de San Francisco Javier.

1726 - Comedia. Motivo: llegada del Obispo Juan de Sarricolea y Olea.

- Representación a cargo de los PP Jesuitas. Lugar: la calle. Motivo: canonización de San Estanislao.

1737 - **La Iglesia militante.** Autor: Valentín de Céspedes, S.J. Motivo: dedicación de una capilla a la Virgen.

1740 - Tres Dramas. Lugar: colegio de los PP Jesuitas. Motivo: canonización de San Francisco Regis

1748 - **Las glorias del mejor siglo.** Autor: V. de Céspedes, S.J.

1805/1808

- **El verdadero y falso amigo.**

- **El drama del buen hijo.**

- **El señorito mimado.** Comedias. Lugar: Colegio de Montserrat. Motivo: Aniversario del Rector P. García. Obras de Cristóbal de Aguilar.

Tucumán

1610 - Coloquio.

Diálogo pastoril. Lugar: residencia de los jesuitas. Motivo: beatificación de San Ignacio.

1613 - Coloquio y diálogo. Lugar: colegio de los PP. Jesuitas.

1614 - Coloquio. Lugar: Colegio de los PP. Jesuitas. Motivo: designación de Francisco de Salcedo como obispo de Chile.

Santiago del Estero

1613 - Drama. Lugar: Colegio de los Jesuitas. Motivo: fiesta de San Ignacio.

1747 - Comedia. Motivo: ascensión de Fernando VI.

1761 - Comedias. Motivo: proclamación de Carlos III.

30 - ENSAYOS

1761 - Comedias. Motivo: proclamación de Carlos III.

Mendoza

1618 - Coloquio. Motivo: fiesta de la Inmaculada Concepción de María.

1747 - Comedias.

Santa Fe

1740 - Drama. Lugar: Colegio de los PP Jesuitas. Motivo: canonización de San Francisco Regis. Asunto: vida del santo.

Corrientes

1761 - Loa. Motivo: ascensión de Carlos III.

Salta

1789 - **La fuerza de lo natural.** Autor: Moreto. Motivo: Jura de Carlos III.

- **La gran cenobia.** Autor: Calderón. Motivo: Idem.

Islas Malvinas

1808 - Comedias. Lugar: Cuartel de Marina. Motivo: proclamación de Carlos IV.

Pueblos Guaraníes

s.XVII - Danzas de cuenta. Lugar: reducciones jesuíticas. Motivo: Festividades religiosas y comunitarias.

Semana Santa, Corpus Christi, Santo Patrono.

1640 - Representación. Lugar: reducción de San Francisco Javier. Motivo: centenario de la Compañía de Jesús.

- Pantomima. Lugar: reducción de Encarnación. Motivo: Idem.

1747 - Drama de Adán. Representación.

1760 - **Gloria a Dios en las alturas.** Lugar: pueblo de San Francisco de Borja. Motivo: proclamación de Carlos III.

PARAGUAY

Asunción

1544 - Farsa política. Autor: Juan Gabriel Lezcano. Motivo: Corpus. Asunto: contra el Adelantado Alvar Nuñez Cabeza de Vaca.

1544 - Farsa. Motivo: Idem.

- Representación. Motivo: boda de D. María de Irala.

1596 - Drama. Lugar: Colegio de la Asunción. Autor: Alonso de Barzana, S.J. Motivo: traslado del Smo. Sacramento desde la Catedral.

1611 - Representación por indios Guaycurúes. Lugar: Colegio de la Asunción.

1628 - Coloquio. Motivo: traslado de la imagen de la Sma. Virgen a una capilla.

1628-1631 - Autos y otras representaciones.

1634 - Drama. Motivo: recepción del gobernador Pedro de Lugo y Navarra.

1804 - Representaciones.

dor Perpetuo del Cabildo.

Bibliografía

- FURLONG, Guillermo S.J. *Los Jesuitas y la cultura rioplatense*. Buenos Aires, Ed. Universidad del Salvador, 1984.
- PERAMAS, José Manuel S.J. *De administratione guaranica comparate ad Rempublicam Platonis commentarius*. Trad. de J. Cortes del Pino. Prólogo de G. Furlong S.J. Buenos Aires, Emecé, 1946.
- MORALES, Ernesto. *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Lautaro, 1944.
- TRENTI ROCAMORA, J. Luis. *El teatro en la América colonial*. Prólogo de G. Furlong S.J. Buenos Aires, Huarpcs, 1947.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *El teatro de la América española en la América colonial*. I.N.E.T., Buenos Aires, 1936.
- Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús*. Instituto de Investigaciones Históricas. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1927-1929.
- DEL TECHO, Nicolás. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*. Madrid, 1897.
- BRABO, Francisco Javier. *Inventario de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuitas y ocupación de sus temporalidades por decreto de Carlos III en los pueblos de las misiones*. Madrid, 1872.
- RELA, Walter. *el teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina*. Siglos XVI-XVIII. Ed. Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, 1988.
- ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano*. Epoca colonial. Méjico, Ed. De Andrea, 1967.
- CARDIEL, José. S.J. *Declaración de la verdad*. Buenos Aires, 1900.
- CARDIEL, José S.J. *Carta y relación de las misiones de la Provincia del Paraguay*. 1747.
- LEONHARDT, Carlos. *La música y el teatro en el tiempo de los antiguos Jesuitas de la Provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay*. en *Estudios*, T.XXVI, año 1924, pág. 46-128-203.