



EL TEATRO MISIONAL JESUITICO EN EL BRASIL:

Poésibles Lecturas y Aportes.

A manera de Prólogo:

La conquista que de América hicieron los países de Europa, representa, en primer término la expresión de soberbia de creer que el mayor desarrollo tecnológico justificaba el dominio por la fuerza, la expoliación económica o la sublimación de la voluntad de los vencidos a través de la conquista espiritual. Esa justificación no debe valorarse con parámetros contemporáneos sino leerse en el marco de la ideología esclavista del siglo XV. No obstante estar los conquistadores íntimamente convencidos de ser portadores de la "verdadera religión", el "verdadero derecho", la "verdadera ciencia", la "verdadera moral", el proceso de conquista no fue ni fácil, ni lineal. En mayor o menor medida y con recurosos no siempre explicados, los pueblos de América enfrentaron a los dominadores.

La conquista puso a los pueblos americanos en situación de crisis. Apelarón éstos a los más profundos valores de su cultura para resistir, lo que obligó a los conquistadores a agudizar el ingenio para poder apropiarse de la voluntad de los vencidos.

El trabajo realizado por la becaria Laura Alicia Rodríguez y Norma Noemí González se sitúa en esta encrucijada: rescata tanto la sutileza del recurso del teatro para evangelizar como el teatro para informar. Ello nos ofrece una lectura sobre las formas que asume la resistencia a la pérdida de la identidad, entre los tupí-guaraníes.

Prof. Angela A. Perlé de Schiavoni.

Introducción

Durante el proceso de penetración de la religión cristiana se revitalizaban los mitos tradicionales como una forma de oponerse a lo foráneo. Con la práctica de la poligamia, la borrachera y sobre todo la danza, los pueblos trataban de afirmar tenazmente, su identidad y es en el área espiritual en que se produce con mayor fuerza el choque entre ambos mundos: la "verdad cristiana" frente al "error" y la "superstición" pagana; la "virtud" contra el "pecado" y el "vicio".

La actividad de los Misioneros se desarrolló como confrontación y respuesta a los hechiceros, quienes encabezaron la defensa de sus mitos y tradiciones, generándose una "guerra de Mesías", en la cual los primeros actuaron con inteligente prudencia. "¿Cómo hacer comprender al indio sensibles verdades espirituales y trascendentales sin herir la susceptibilidad del mismo en sus prácticas paganas?"

El Teatro fue el mejor elemento didáctico al que echaron mano los Jesuitas para transmitir mensajes que apuntaban a la destrucción de esas prácticas. Este fue el fin principal de los teatros Jesuítcos.

Son muchos los documentos que dan testimonio de la utilización de representaciones dramáticas en la evangelización. Es este Teatro de carácter didáctico, el que ha motivado nuestro interés. Los Jesuitas lo utilizaron en las "Misiones de indios guaraníes" y también entre los Tupíes, y con la misma finalidad lo usó el Padre Anchieta, en el Brasil. En ambos casos el evangelizador operó con una realidad similar: Los fundamentos míticos de la cultura tupí-guaraní.

El analizar y ver hacia dónde apuntan sus dardos y cuál es su línea de fuego, nos permite ir adivinando a través de su empeño y casi de contrabando los puntos más salientes de ese mundo pagano tan poco conocido.

Nuestro abordaje comienza siendo estrictamente literario: hicimos la traducción al castellano de la obra teatral del Padre Anchieta; analizamos históricamente el texto para contextualizarlo y finalmente señalamos en el mismo "lo etnográfico" que es lo que deseamos destacar. Cada aporte es contrastado con estudios etnográficos-históricos y estudios actuales. Lo que nos permitió realmente justipreciarlos.

Nuestra unidad de análisis es el Auto representado en la fiesta de San Lorenzo, cuyo autor es el Padre Anchieta, adaptación libre de Walmir Ayala e incluida en la obra antológica titulada 'Colección Dramaturgia Brasileña', publicada por el Servicio Cultural del Ministerio de Educación y Cultura, auspiciada por la Compañía Shell. Río de Janeiro. 1973.

José de Anchieta, (1533-1598), Jesuita y Misionero español, llamado el 'Apóstol del Brasil'. Consagrado a la evangelización de los Indios y al cuidado espiritual de los emigrados portugueses, tradujo a la lengua tupí-guaraní el

catecismo y otras obras doctrinales y compuso un 'Arte de Grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil' (1595), para facilitar su aprendizaje. Fundador de Sao Paulo en 1554'. (1)

Título con que figura la obra: 'Auto Representado en la fiesta de San Lorenzo'. La palabra 'Auto' no alude al tema bíblico sino a lo alegórico-simbólico, que a juicio del autor se aplica a ese determinado contexto.

En la obra se evidencia la lucha entre el bien y el mal: el enfrentamiento de 'Cristo' representado por las figuras simbólicas de San Lorenzo, San Sebastián y el Angel; y el 'Anticristo', representado por los demonios: Guaxará, Almiré, Saravia y sus compañeros. Estos últimos acentuando los vicios y costumbres de los naturales de la aldea de San Lorenzo; los primeros tratando de redimirlos y lograr así su salvación.

La evocación del castigo de aquellos que se alejan de la fe está en función de la finalidad evangelizante y didáctica de la obra: "censurar la vida licenciosa y señalar las consecuencias de esas prácticas."

En la obra se yuxtaponen dos planos: el de la realidad que consiste en representar las costumbres paganas, y el plano místico a través de la invocación de figuras simbólicas.

Ambos planos confluyen hacia un tercero, declarativo, donde se muestra la sumatoria de los pecados actuales (Brasil Siglo XVI) y los antiguos (Roma Siglo III) y que conducen a un mismo castigo: "el fuego eterno."

El argumento es el siguiente: los demonios tratan de pervertir a los habitantes de la aldea, alentando los hábitos paganos, San Lorenzo acude en defensa de los Indios haciéndoles ver que éstos son ya cristianos, sin embargo, los demonios les dan ejemplos de cómo los Indios simulan ser cristianos pero que en realidad siguen fieles a sus costumbres paganas. San

Lorenzo con la ayuda de San Sebastián y un Ángel logran vencer a los demonios.

Prosigue con la evocación del castigo que recibieron los emperadores romanos por la persecución a los cristianos y el martirio de San Lorenzo. El Ángel recuerda cómo San Lorenzo apelando a dos fuerzas espirituales superó gloriosamente su sacrificio en el fuego. Estas fuerzas personificadas por el 'Temor de Dios' y el 'Amor de Dios', poseen mensajes duales de evangelización.

Finalmente, a través de la danza y el canto, doce niños solicitan la protección de Dios y exaltan los méritos de San Lorenzo, proponiéndose imitarlo renegando de sus costumbres.

La obra se divide en cinco actos. No contiene prólogo y existen diversidad de espacios y tiempos representados. Se inicia con un parlamento de San Lorenzo reviviendo sus martirios. Prosigue en la Roma del Siglo III; y continúa en la Aldea de San Lorenzo, en Brasil del Siglo XVI. Luego la escena se desarrolla en el infierno, en la Eternidad y culmina, nuevamente en la aldea, durante la festividad de San Lorenzo.

El lenguaje utilizado en el primer acto es un monólogo en primera persona, el segundo es coloquial, el tercero comienza con un lenguaje enunciativo-formal y continúa en tono familiar, el cuarto y quinto son monólogos declarativos-invocativos.

Además de los personajes ya citados anteriormente aparecen otros secundarios como Decio y Valeriano, emperadores romanos. Existe para nosotras un personaje no mencionado en la obra, pero que es el destinatario del mensaje: el grupo étnico tupí guaraní, cuyas costumbres, afeadas en el texto, se pretenden modificar.

Pero es en el aspecto costumbrista que esta obra aporta su mayor riqueza, pues permite reconocer los elementos etnográficos de los tupíes que ofrecían mayor obstáculo a la

evangelización cristiana.

Es evidente la intención didáctica en el discurso global, pero es en el segundo y tercer acto donde se acentúa este aspecto, haciendo expresa mención en los rasgos salientes de la cultura tupí-guaraní.

Así, por ejemplo, es conocida la presencia del hábito de ingerir bebidas fermentadas, las mismas tenían un sentido ceremonial, religioso y festivo. Mediante el ayuno y la ingestión de esta bebida y la práctica de danzas rítmicas, el grupo guaraní entraba en trance religioso. También entonces, las barreras del pudor se deprimían facilitando el apareamiento de las nuevas parejas.

... 'El indio reza. El rezo es canto, danza, música. Libera al hombre de sus imperfecciones y lo eleva e ilumina. La verdadera vida se actualiza cuando enlaza ambos mundos en la experiencia personal, íntima, que encierra en la red de vibraciones del cuerpo que danza y de la música monótona que hace desaparecer el tiempo. El canto, la danza, la música, aparecen en estos actos colectivos.' (2)

'Pero sólo sirven para provocar el aislamiento místico. Cada uno de los hombres vive alejado de sus semejantes. Más bien, no existen entonces semejantes. Tal vez exista sólo un mundo en el que se disuelve para alimentarse...' (3)

Los evangelizadores no comprendieron el sentido religioso de la 'naturaleza' y del 'instinto', también la comballeron como cosa de paganos y ocasión para el pecado.

Así en el acto segundo se expresa Guixará, el demonio, reivindicando esas costumbres:

'Buena medida es beber

Cauán hasta vomitar.

Esto es modo de gozar

la vida, y se recomienda
a quien quiera aprovechar.

A la mosada borrachona
tengo bien conceptuada
valiente y que se embriaga
y todo el Caulm empina
y a la lucha se consagra...'

Y más adelante, Aimbiré, otro demonio:

'Que buena costumbre es bailar
adornarse, andar pintando
usar peneras, empenachado
fumary curanderear,
andar de negro pintado...
amancebarse, comerse...'

La danza ritual "es el lugar donde se estructuran las más importantes funciones Shamánicas, donde los hombres se dicen y se vuelven dioses, donde se cantan las palabras inspiradas, donde se profieren amenazas cataclísmicas, especialmente cuando llegan las invasiones coloniales que pretenden destruir su identidad". (4)

La revitalización de la danza en el momento de la conquista, tenía un sentido reivindicatorio y fortalecedor de la cultura guaraní, de ahí su importancia en la lucha anticolonial.

Con respecto a la poligamia, aún siendo la práctica que más desafió la "racionalidad supuestamente universal" del Misionero que veía

en ella sólo libertinaje sexual, no se hace en la obra, ninguna mención especial. Tal vez porque consideró que la misma era la tradición más arraigada, no quiso el Misionero problematizarla de entrada y sólo la menciona al pasar, relacionándola con la borrachera y la danza. Recordamos al respecto al Padre Ruiz de Montoya quien en la "Conquista Espiritual" dice: "... todos los domingos tratábamos con toda claridad de los misterios de nuestra santa fé y de los preceptos divinos, pero en el sexto mandamiento guardamos silencio en público..." Duró este silencio dos años. (5)

La costumbre de "empenacharse" poseía un profundo sentido místico para los nativos, nos dice León Cadogan, aspecto que no fue percibido en profundidad por los jesuitas, ya que consideraron ésta, solamente bajo el aspecto estético del arreglo personal.

'... Antiguamente casi todos los guaraníes andaban completamente desnudos, adornados con penachos de plumas, collares de huesos, dientes y garras de animales salvajes y vistosos, brazaletes multicolores...'

'... Son las ceremonias religiosas las que actualmente contribuyen en forma más activa a la conservación de la antigua indumentaria. La riquísima ropa ceremonial de médicos nativos, adornada con finas plumas de tucán... (6) (7)

Al respecto dice Branislava Susnik: "La diadema se compone de tres partes: a) la base frontal generalmente tejida de algodón blanco listado con marrón-café; b) el emplumado frontal en tres o cuatro hileras de plumitas pectorales de los pájaros 'guá'á, kanindé, Kaineri' (petláctos) y del tucano amarillo, siempre en estrecha correlación con el rol mítico de los mencionados pájaros; c) la diadema termina en una trenza que cae por la espalda, siendo el adorno plumario de 'yapú-pájaro-cantor mañoso', (de uso casi generalizado). El Guaraní conserva su tradicional concepto de vencer lo 'mágicamente negativo' con lo 'mágicamente mañoso'. La diadema

interpreta al Sol en su númeron "amarillo de fructificación y de vida indestructible". El uso de esta diadema es limitado a los hombres y obligatorio en algunas ceremonias". (8)

"Andar de negro pintado..." La pintura corpórea tiene una significación que supera ampliamente el sentido estético: puede tener un valor social, religioso o guerrero. Generalmente no es optativo sino obligatorio para los miembros del grupo.

Marcel Mauss, en su libro "Introducción a la etnografía", nos orienta sobre esta práctica: "...el observador debe distinguir entre cosméticos públicos, y privados, permanentes o temporales, totales o parciales, respecto al cuerpo entero; tales divisiones pueden entremezclarse..." (9)

Este hecho escapó totalmente al autor de la obra, empeñado en afeer las costumbres aborígenes, aunque es muy suspicaz para destacar otros, como veremos más adelante.

"Fumar y curandear..." dice el demonio; la costumbre de fumar fue bastante más generalizada en la América Precolombina, aunque no en todas partes se utilizó la pipa, y entre los que la utilizaban hubo distintos tipos. Así, por ejemplo, Suenik nos dice: "las pipas de barro cocido... son simples y angulares, hoy usadas solamente por los "Ñanderú" (Shamanes). La pipa hecha de madera (araeá-guayaba) se consideraba la "pipa grande" del héroe cultural, quien suele figurar como el "señor arbóreo". (10)

Entre los guaraníes actuales, Benito Ramos, en el "Canto resplandeciente" expresa en una plegaria aludiendo al acto en que el rezador haciendo un cuenco con sus manos deposita en ellas el humo de la pipa... "Ñanderú, Padre Verdadero, el Primero. Aquí estoy, condoliéndome otra vez; ...condoliéndome para hacer con aquello que tocan mis cuencos de neblina... simples imágenes de pequeña lechuzas, tigres, armadillos, venados y toda clase de simples representaciones de animales, pues

los verdaderos están en los alrededores de tu paraíso". (11)

De las citas que anteceden se desprende que el fumar era parte del culto Shamánico.

"Usar penera...", Suenik, al describir los cordetes existentes en el Museo Etnográfico, "Andrés Barbero", nos explica el sentido real y mágico de este elemento: "como materia prima sirven el pelo humano, la corteza de "guembé", las fibras de "Yvira-ortiga brava", pindó, y los mismos hilos de algodón. Con el pelo humano hacían preferentemente los cordoncillos para constreñir el tercio superior del brazo, arriba de la tibia y de las rodillas, y la muñeca izquierda; estos cordoncillos constrictores implicaban un valor terapéutico en cuanto a la resistencia muscular, pues para el cazador, el "andar" y el "flechar" constituían dos básicas actividades diarias; el valor mágico consistía en que dichos puntos del cuerpo humano estaban siempre expuestos a la localización de los portadores malignos de enfermedades." (12)

La alusión a la antropofagia merece una consideración especial, tal vez el hábito de comer a sus enemigos haya impactado superlativamente al Padre Anchieta, quien incorpora -en el acto tercero- detalladamente la ceremonia ritual del sacrificio e ingestión de un enemigo.

Contrastamos en este caso el verso, con el relato que de la misma ceremonia nos da Hans Staden, soldado alemán que alistado en Portugal llegó a Brasil en 1548 y cayó cautivo entre el grupo de Tupí-nambá o Tupí-abá. Permaneció entre ellos mucho tiempo destinado como prisionero de guerra, a ser sacrificado y presencié con angustia repetidas ceremonias antropofágicas. Sin embargo pudo librarse milagrosamente y ha dejado un invaluable testimonio de las costumbres de los indios de las costas del Brasil.

Así, en el capítulo 25, titulado: "Por qué un enemigo devora a otro", dice: "...no lo hacen por

hambre, sino por grande odio y envidia, y cuando ellos combaten gritan al otro... a ti te sucedan todas las desgracias, comida mía... yo quiero aún hoy, cortar tu cabeza... para vengar la muerte de mis amigos estoy aquí... tu carne será hoy antes que el sol entre, mi asado". (13)

En el tercer acto de la obra los demonios dicen:... "¿a quién vamos a devorar?". A los verdugos de San Lorenzo. Como diablo eficiente mi odio satisficere".

En tanto, Staden en el capítulo 38 dice: "... cuando traen para su casa enemigos las mujeres y niños los abofetean..." y Anchieta hace decir al demonio: "...más que buenas bofetadas os daré..."

Continúa Staden "Hacen también una cuerda larga que llaman mussurana con la cual los atan cuando van a morir..." y el demonio comenta en la obra de Anchieta: "Aquí estoy con muxurana... tráeme buenas bebidas... ya de negro me pinté y el caulm ya preparé y verás como beberé en esta flesta de fortuna..."; y el relato etnográfico, aporta: "Llenan las vasijas de bebidas, un día antes de empezar a beber atan la mussurana al pescuezo del prisionero... cuando comienzan a beber, llevan al prisionero y beben con él... Después viene una mujer corriendo con el liberapema... aquel que debe matar al prisionero toma la clava... y le descarga un golpe en la nuca... los sesos saltan y enseguida las mujeres toman el cuerpo... lo raspan hasta quedar blanco y le meten un palito por detrás, para que nada se le escape, les cortan las piernas por encima de las rodillas, y también los brazos. Después le abren los costados, separan el espaldar de la parte delantera y los reparten entre sí; pero las mujeres guardan los intestinos, los hierven y del caldo hacen una sopa que se llama "mingau", que ellas y los chicos beben. Comen los intestinos y también la carne de la cabeza; los sesos, la lengua... aquél que ha matado gana otro nombre". (14)

Y Anchieta... hace decir al demonio: "Con esta ingapema dura, la cabeza quebraré y los

sesos comeré y antropófago seré... Aquí estoy con mi mussurana y los brazos le comeré... A [J]aguaruzú daré el hombro, a [u]rubú el cráneo, y las piernas a [c]aboré..." Otro demonio comenta: "Aquí llegué, las tripas recogeré y con los pulmones pondré la olla a derramar y en ella a mi suegra cocinar" y luego añade "soy el gran vencedor, el que más cabezas quiebra, soy un jefe de valor que hoy me decido llamarme: Curúpeva."

Tomando el texto del autor de San Lorenzo y el texto de Staden, pareciera casi un contrapunto describiendo la muerte ritual.

En cuanto al amancebamiento y la haraganería, resulta ilustrativo el comentario que hace el Padre Furlong respecto a la lucha de los Jesuitas para desterrar los rasgos perniciosos de las costumbres guaraníes: "Tres fueron las grandes victorias que sobre los indios obtuvieron los Jesuitas: acabaron con la borrachera implantaron el mate, para acabar con la poligamia hicieron que sus feligreses tuvieran un alto concepto del sacramento del matrimonio, y para eliminar la ociosidad crearon los más variados tipos de labor, y les hicieron apreciar y amar el trabajo." (15)

CONCLUSION

Por todo lo que hemos expuesto, creemos haber evidenciado que esta obra testimonial de las faenas apostólicas cumplidas por los Jesuitas en el Brasil cobra una nueva dimensión al rescatar la posibilidad de una lectura etnográfica. Se constituye en fuente etnográfica al transmitir una imagen estructurada de la tradición Tupí guaraní y demuestra al mismo tiempo, la firmeza de los aborígenes en contrarrestar la penetración de la religión Cristiana, al apelar a su "modo de ser". Esta resistencia la expresa el P. Anchieta en la obra, encarnada en la tenacidad por inducir al

pecado por el demonio

El texto se convierte por momentos en una fiesta de ingenio y color, creemos que merecidamente el Padre Anchieta es acreedor a la recordación por parte del teatro brasileño, ya que al usar el teatro como medio de "cristianización" y "civilización", debió examinar la realidad de sus neófitos y observar sus costumbres, para construir sobre esas bases su obra, aunque no haya alcanzado a comprender en toda su dimensión el mundo nuevo de la América India.



BIBLIOGRAFIA

CITAS

- (1) Diccionario Enciclopédico Salvat - Tomo I - pág. 88
- (2) y (5) CADOGAN, León "La literatura de los guaraníes". pág. 39
- (4) P. MELIA, Bartolomé: "El guaraní conquistado y reducido". pág. 118
- (3) P. RUIZ de MONTOYA, Antonio. "La conquista espiritual". pág. 55
- (6) y (7) CADOGAN, León. ob. op. cit. -pág. 39
- (8) SUSHNIK, Branislava. "Guía del Museo - Etnografía paraguaya". pág. 19 y 21
- (9) MAUSS, Marcel. "Introducción a la etnografía". pág. 188
- (10), (11) y (12) SUSHNIK, Branislava. ob. op. cit. pág. 19 y 21
- (13) y (14) STADEN, Hans. "Viajes y cautiverio entre los canibales". pág. 25
- (15) P. FURLONG, Guillermo. "Misiones y sus pueblos de guaraníes". pág. 448.

- CADOGAN, León. "La literatura de los guaraníes". México- Ed. Joaquín Mustiz.O 1978
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO SALVAT. Barcelona. Ed. Salvat. Tomo I. 1987
- FURLONG, Guillermo R.P.- "Misiones y sus pueblos de guaraníes". Buenos Aires. Ed. Balmes. 1982
- MAUSS, Marcel. "Introducción a la etnografía". Madrid. Ed. Istmo. 1967
- MELIA, Bartolomé. R.P. "El guaraní conquistado y reducido". Asunción. Ed. Litcolor. 1988.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio R.P. "La conquista espiritual". Madrid. 1892.
- RAMOS, Lorenzo. (MARTINEZ GAMBA, C.-comp./trad.) "El canto resplandeciente". Buenos Aires. Ed. El Sol. 1984.
- SUSHNIK, Branislava. "Guía del Museo-Etnografía paraguaya". Asunción. 18ª edición. 1987.
- SERRANO, Antonio. "Manual de la cerámica indígena". Córdoba. Ed. Assandri. 8ª edición 1987
- STADEN, Hans. "Viajes y cautiverio entre los canibales". Buenos Aires. Ed. Nueva. 1948. Traducción de María E. Fernández.