

Orígenes del teatro en Brasil

Por Joel PONTES

Cuando los jesuitas desembarcaron en el Brasil, eran conscientes de que se iban a enfrentar a una situación de lucha como *les complacia*. No sólo les habría de ser hostil la selva. Principalmente el hombre, y el hombre blanco. Tres objetivos principales habrían de caracterizar la acción de los hijos de San Ignacio en aquel año de 1549: poner un freno a la explotación de los indígenas por los blancos; ganar la confianza de las tribus; y adoctrinar a todos, fuesen bautizados o paganos sometiéndolos al programa de la mayor gloria de Dios.

En lo que atañe a las relaciones entre sacerdotes y colonos, la cuestión de la cautividad de los indios fijó las discordancias, precisamente porque de una y otra parte había obstinación y premura. Los misioneros, enardecidos por la misión de conquistar almas, y los colonos, codiciosos de brazos para la labranza, disputábanse el mismo indeciso objeto por diferentes medios, cada parte con su especie preferida de violencia —la física y la espiritual. Como resultado, la absorción de la cultura más atrasada por la más adelantada, la blanca, se realizó tan intempestivamente y sin planificación que poco quedó de la contribución indígena a la cultura brasileña.

En las condiciones en que la vida colonial fue establecida, el brazo esclavo era parte indispensable de la actividad económica, importando poco la procedencia de la mano de obra, y sí el rendimiento en el trabajo agrícola. Si pensamos en el sueño de riqueza que había impelido a tantos portugueses pobres hacia el Brasil y en la facilidad con que se capturaba al indio, no nos será difícil comprender la esclavización de los naturales de la tierra. Es muy esclarecedor también el testimonio de Pero Magallanes Gondavo en su *Historia de la Provincia de Santa Cruz* (1567). Dice este autor que si un agricultor llega a poseer cuatro o seis esclavos "al punto adquiere el modo de sustentar honradamente a su familia: porque uno, le pesca, otro le caza, y los otros le cultivarán y harán rendir sus barbechos y de esta manera no hacen los hombres dispendios en la manutención de sus esclavos y de sus personas. Pues bien, de aquí puede inferirse hasta qué punto se incrementan las haciendas de aquellos que tuvieren doscientos, trescientos esclavos, puesto que hay muchos moradores de la tierra que no tienen menos de dicha cuantía y de allí arriba".

Los grandes propietarios daban su preferencia a los africanos, cuyo tráfico para el Brasil parece haberse iniciado con los primeros desembarcos de sus colonizadores y se incrementó en el tiempo en que los jesuitas llegaron, conforme al edicto de Don Juan III, fechado el 29 de marzo de 1549. Los negros eran más dóciles que los indios, más resistentes, y se adecuaban mejor al sistema portugués de trabajar el campo. Las ventajas, sin embargo, repercutían en el precio de la pieza. De ahí que algunos propietarios, más atrevidos o varones, hayan osado enfrentarse a los jesuitas comprando indios y, cuando no disponían de dinero, sirviéndose de toda suerte de artimañas para adquirir esclavos, llegando hasta promover la guerra entre las tribus, con el fin de trocar prisioneros por baratijas.

Deseosos de respaldarse en los dictámenes de un poder superior, los primeros jesuitas consultaron al Tribunal de la Mesa de Conciencia, en Lisboa, sobre el problema de la esclavización de los nativos. El tribunal estableció que el padre indio podía vender a su hijo en caso de apremiante necesidad y que "cualquiera podía venderse a sí mismo para gozar del precio". Pero la pura y simple caza del hombre repugnaba a la sensibilidad cristiana y como tal debía ser prohibida... De este modo, los misioneros obtuvieron la palabra definitiva contra la cautividad. Esto, sin embargo, fue la ley y no el hecho, pues el padre Simón de Vasconcelos, en la *Crónica de la Compañía de Jesús en el Brasil* (1663) revela las argucias de los propietarios para simular compra-venta donde no la había, y niega que los indios traficasen con su libertad o la de sus descendientes inmediatos.

Desde muy temprano, la esperada pugna entre sacerdotes y colonos asumió una evidencia manifiesta, y los indios, que en todo esto eran apenas los instrumentos pasivos de una discordancia que no llegaban a comprender, habían comenzado a inmigrar porque no encontraban otro modo de protegerse. La catequesis resultó perjudicada, no sólo por esta fuga hacia el occidente donde los sacerdotes no podrían alcanzar a sus fieles, sino también por el resentimiento de los indios cercanos, que ya no distinguían sotanas de jubones y sólo se acercaban a

aldeas y colegios en guerrillas de represalia para la destrucción indiscriminada. Entonces, los jesuitas comprendieron que no era suficiente recurrir al poder político o a la confianza de la población pagana, iniciando otras actividades colaterales de la catequesis: las de la asistencia social. Sus colegios se volvieron orfanatorios, albergues para ancianos y hospitales, además de casas de enseñanza —de letras, doctrina cristiana y oficios. Todo ello en beneficio de los indios, pero también de los portugueses necesitados, como en un supremo esfuerzo de ecuanimidad social entre dos civilizaciones en conflicto.

Es impresionante comprobar que en el tiempo de la *Información del Brasil y de sus capitánías* (1584), más de setenta religiosos consumían sus vidas en la selva, algunos de ellos aún seminaristas, según informa el P. José de Anchieta: "los más de ellos ya ordenados allá y otros por ordenarse acá, entre los cuales venían muy buenos latinos, otros filósofos, otros teólogos y predicadores: entre estos venían italianos, españoles, flamencos, ingleses, irlandeses y los más de ellos portugueses". Gente culta y de variadas procedencias —demasiadas, si se piensa en el número de los misioneros con problema de doble adaptación: a la convivencia con personas toscas y a métodos de trabajo hasta entonces completamente desconocidos.

Como la enseñanza de la doctrina era punto fundamental, convenía comenzar por someter a los indios a obedecer y adorar al Dios que Europa les traía. Sin ello no darían ni siquiera los primeros pasos para abjurar de sus costumbres tradicionales, escandalosas a los ignacianos ojos de los sacerdotes: antropofagia, poligamia, embriaguez, hechicería... "No adoran cosa alguna", dijo Gondavo, y poco después Anchieta corroboró: "a ninguna criatura adoran por Dios". Urgía cambiarles la rudimentaria estructura de sus valores dándoles religión, hábitos, diversiones —todo nuevo. No era posible alcanzar esto mediante los métodos de la paciencia cristiana, bajo la constante avalancha de motivaciones que profundizara la conquista. Tal conducta significaría postergar la conversión a tiempos futuros de fijación imprevisible.

Entonces, los jesuitas actuaron conforme a lo que aconsejaban las condiciones. Aprendieron la lengua común de los indios y pasaron a acoger a los niños (columins) en una especie de cautiverio, reteniéndolos en los colegios y educándolos en régimen de internado, separados por completo de sus pueblos. De este modo, al realizar los objetivos religiosos, desarraigaron al indio joven, ahogaron su capacidad imaginativa, "procuraron destruir o por lo menos castrar todo lo que fuese expresión viril de la cultura o religiosa en desacuerdo con la moral católica y otros convencionalismos europeos". Esta conclusión de Gilberto Freyre (cap. II de *Casa-Grande y cabaña*) no debe ser tomada al pie de la letra cuando se habla de teatro, por muy justa que sea —y lo es— en relación con la vida en general. Ello porque un jesuita teatrólogo, Anchieta, por iniciativa personal, muchas veces suavizó y aun infringió las normas.

En efecto, en sus espectáculos cierto aspecto de la capacidad imaginativa del indio perduró y se prestigió. Nos referimos a la danza, a la música, a los adornos personales, a la artesanía y a la capacidad histriónica. Todo ello fue materia aprovechada a favor de la inmediata aversión a las prácticas paganas. El teatro, no obstante, era apenas un aspecto de la acción catequética y no el más importante. Surtía a la colonia en su necesidad de diversiones y, como actividad escolar, significaba una ilustración de la doctrina extensiva por igual a salvajes y portugueses.

Los autos devotos se representaban en las aldeas para un público que no podía ser más numeroso: la población. Los locales de la escenificación variaban de acuerdo con la ocasión y el público a que se destinase el espectáculo. Podrían ser los interiores de las iglesias, los atrios y los palcos levantados en el itinerario de las procesiones, todo reproduciendo los usos medievales inclusive los textos. En cuanto a las obras de carácter más escolástico y grave, como autos eruditos, comedias, tragedias, tragicomedias y dramas pastoriles, eran representadas en los colegios, para deleite intelectual de los sacerdotes y señores nobles y para aprovechamiento espiritual de todos, inclusive de los estudiantes.

Aunque existan sospechas de que se escribieron y represen-

taron en el Brasil piezas dramáticas antes de Anchieta, ninguna de ellas ha sido descubierta, ningún documento plenamente probatorio a su respecto ha aparecido jamás. Las meras alusiones a su propósito, por más respetables que sean, no bastan para la consideración de cualquier otra prioridad. En estrictos términos de literatura, sólo estamos autorizados a hablar de teatro en el Brasil a partir de José de Anchieta (1534-1597) que dejó textos de inegable procedencia suya y participó en espectáculos con funciones que hoy denominamos de director. Hasta prueba en contrario, es él el iniciador de las actividades teatrales en el Brasil, faltándole sólo la categoría, durante mucho tiempo injustamente considerada inferior, de actor. Escribió y supervisó la realización de los siguientes autos —aquí respetadas las denominaciones de la edición de M. de L. de Paula Martins intitulada *Poesías*, del Museo Paulista, San Paulo, 1954:

En la fiesta de San Lorenzo, 1583, 5 actos, en portugués-castellano-tupí. Esto es, con versiones en cada una de estas lenguas.

En la fiesta de la Navidad, año desconocido, adaptación del anterior, trilingüe, o sea, como el anterior.

En la villa de la Victoria, escrito entre 1584 y 1586, 3 actos, en portugués-castellano.

En la aldea de Guaraparim, quizá de 1589, 3 actos cortos, en portugués-castellano.

En la visitación de Santa Isabel, quizá de 1595, 1 acto en castellano.

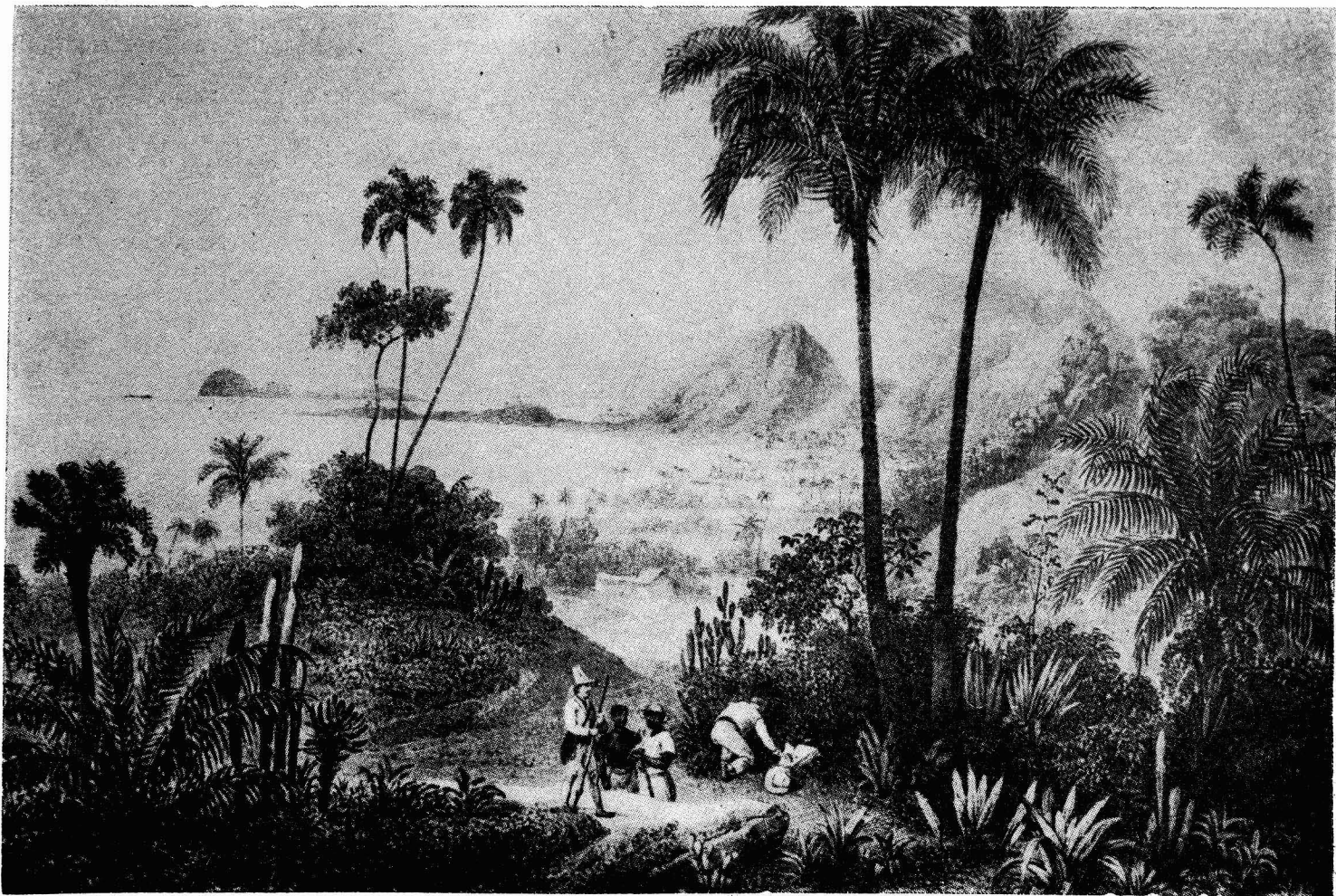
Dejaremos a un lado los poemas cortos en forma d'alogada, pero sin la indicación explícita de que hayan servido para funciones teatrales.

Este teatro está ligado a la disputa del indio y se revela atrayente y con alto sentido de la realidad ambiental cuando tiene en cuenta que está dirigiéndose a adultos de mentalidad infantil... Los indios más solicitados por la catequesis no debían ser los niños, pero los adultos se aproximaban a la edad mental establecida por los europeos de entonces para los niños, por la resistencia franca ofrecida a las reformas introducidas por la cultura superior de los europeos. En tal aproximación hay un evidente error de psicología aplicada, porque las experiencias del adulto nunca pueden ser interpretadas como las del niño por más infantilizado que se encuentre aquél. El propio criterio de retraso intelectual tendría que ser especialmente ponderado. Pero lo cierto es que los indios se iban dejando conquistar para la cristiandad —lo que revela haber sido pequeño

el margen de error ignorado por los jesuitas sobre la cuestión de discriminar adultos y niños. Merced a la peculiar imaginación de su barbarismo, merced al desdramatamiento del juego escénico y merced a la simplicidad del sacerdote-dramaturgo, los indios, ibanse dejando llevar. Anchieta, en el santo desprendimiento que caracterizó toda su vida, comprendió que debía de sacrificar los pruritos estéticos y simplificar al máximo lo que tenía que decir. Todo cuanto podría ser obstáculo a la comprensión del auditorio debería ser eliminado, aun cuando la obra del misionero anquilosara a la del escritor. Fue éste el gran sacrificio que nos legó y su importantísimo mensaje a los escritores nativos de países económicamente inferiores: el de que en ocasiones críticas, la responsabilidad del intelectual es servir al interés inmediato del pueblo, aunque ello lo conduzca a aniquilar su gloria personal como artista. Basta con que comparemos los autos y la poesía de Anchieta para darnos una idea del grado en que el canario reprimió su capacidad estética. En tanto que su poesía revela un mejor esmero por haber sido escrita en portugués, latín y español, lenguas más plásticas que la tupí y de circulación más limitada en la colonia, su teatro es como una lección de jardín de niños impartida por quien podría lograr mucho más. En la poesía, poco o nada interponiase para que el autor alcanzase la plenitud de su gusto personal. En el teatro, al contrario, el vínculo estrecho con la platea implicaba todo un mundo de rendición a la vocación misionera.

Acceptando tal abdicación artística, el padre Anchieta procura compensarla mediante el pragmatismo de la catequesis, sometiendo a fuerte impresión al público espectador. Apela, para ello, al miedo, poderoso recurso de convencimiento, tan característico del teatro medieval. Practica en más de un texto la prédica directa, sirviéndose de personajes alegóricos, que pronuncian sermones a manera de comentarios de la acción desarrollada. Ridiculiza a los beodos y reprueba con vehemencia la antropofagia. Hace aún más: lanza hábilmente a las generaciones nuevas contra las antiguas prácticas, amenazando a las viejas indias, guardianes empedernidos de la tradición. Esas viejas y los indios rebeldes al adoctrinamiento misionero —a quienes transforma él en diablos hablando tupí— significaban la vida retrógrada, imposible de ser aceptada de ahí en adelante. Los propósitos de fidelidad al cristianismo son constantes, pero están en boca de los catecúmenos jóvenes.

Cuando el punto de doctrina presentaba dificultad para ser explicado, el sacerdote optaba por simplemente afirmarlo. En



“...consumían sus vidas en la selva...”



"...no había conmemoración importante sin el concurso del teatro..."

efecto, ¿cómo explicar a los antropófagos, sin peligro de graves confusiones, el significado de la comunión? ¿O, a aquella gente de moral sexual tan diferente de la europea, la virginidad de Nuestra Señora? De fijo que en las aulas, en la lección pura y simple, Anchieta no dejaría de esclarecer tales puntos. En el teatro, sin embargo, pasa por encima de ellos, evitando cualesquiera referencias en lengua tupí. Cuando no puede evitarlas usa el portugués y el español, lenguas sólo accesibles a los indios iniciados en la culturización y, aún así, sin mayores profundizaciones de orden teológico:

Gustad de él, que es muy suave,
Comedio, para vivir¹

Estas breves palabras del auto *En la visitación de Santa Isabel* no se dirigían a los indios rudos, porque otras les estaban destinadas, en su lengua, de rendido enternecimiento por la Virgen o por el Niño Jesús, presentados como criaturas humanas pobres y perseguidas por los malos —semejantes a la mayor parte del público espectador— y, al mismo tiempo, tan poderosos que ni los más distinguidos caciques se les podían comparar.

El entusiasmo que los espectáculos despertaban se encuentra documentado en varias cartas de jesuitas y otros testimonios. No se sabe, sin embargo, si había otra cosa más que aplaudir aparte del texto y de los actores. No obstante el entusiasmo del P. Fernán Cardim por un auto de San Sebastián que vio en el atrio de la Misericordia del Río de Janeiro, en 1585, en que "fue asaeteado un muchacho atado a un palo", no obstante otras constancias sobre espectáculos de éxito, faltan noticias sobre los escenarios y la maquinaria para la producción de efectos grandiosos. Es posible que en los colegios hubiese ciertos arreglos, en un sentido y en otro, pero no debieron ser más que rudimentarios. De lo contrario, alguna descripción habría llegado hasta nuestros días. J. Galante de Sousa (*El teatro en el Brasil*, vol. I 1960) tiene razón cuando censura a los autores que no se dignaron indicar las fuentes de sus informaciones después de describir escenarios y procedimientos escénicos, algunos curiosamente aproximados al teatro chino, como el de la luna representada por una linterna que una persona sostenía a mitad del escenario, o como el del ventarrón representado por un indio soplando con los carrillos hinchados fuera de los bastidores, mientras una chusma de demonios rodaba por el suelo. Tales cosas deben ser producto de la imaginación de los estudiosos desesperados por la falta de datos concretos sobre el asunto.

En cuanto a los actores, los primeros del Brasil han de ser

los citados en el proceso de beatificación de Anchieta: el P. Francisco da Silva, Juan de Sousa Pereira, Baltazar da Hora y los hermanos Alejo y Pedro Leme. Estos aficionados alternaban con los indios —los cuales estaban encargados de partes mímicas, danzas, cantos y música. Hacerlos participar era un modo sabio de interesarlos en el espectáculo y de patentizar a los ojos de todos la consideración de los sacerdotes por sus fieles convertidos. Actitud positiva desde todos los puntos de vista, sobre todo si pensamos que la intervención del *metteur-en-scène*² no podía ser tan descaracterizadora como para llegar al grado de que los espectadores desconocieran su propio arte y sus instrumentos. También puede comprenderse que los papeles de habla tupí fuesen representados por los catecúmenos porque resultaría ridículo que no fuese así.

Lo cierto es que los espectáculos presentaban tantos elementos de atracción que se seguían repitiendo siempre. Inaugurados antes del debut de Anchieta, el 25 de julio de 1564, fecha en que fue representado el *Auto de Santiago*, de autor desconocido, continuaron con el primer texto anchietano, el *Auto de la prédica universal* (se conservan tan sólo dos fragmentos y quedaron prácticamente en manos de los jesuitas hasta comienzos del siglo XVIII). Pero más de una vez fueron obstruidos por las autoridades de Lisboa y Roma, pese a que los realizadores perseveraban, con el argumento del mucho entusiasmo y piedad que inspiraban. No había conmemoración importante sin el concurso del teatro, ni animación en que las determinaciones superiores lo prohibiesen.

Siempre será de lamentar que la contribución indígena haya pasado sin dejar marcas duraderas. El realce dado al espectáculo se apagó con el tiempo y ninguno de los alumnos de los colegios fue encauzado hacia el aprovechamiento dramático de las leyendas del terruño. Algunos resultaron "mancebos predicadores", conforme a la expresión de Anchieta; otros iniciaron el indigenismo en la poesía —visión idealista, pero de cualquier manera experimental en sus orígenes. Ninguno fue "mancebo dramaturgo". Cuando el manantial nativo fue explorado en términos de teatro, ya en pleno romanticismo, la visión del falso indio se hallaba incorporada a la literatura y por demás deformada por la genofobia política. El Brasil había perdido definitivamente su oportunidad de poseer una dramaturgia indígena —aun influida por los blancos, aun escrita por los europeos. Pero bajo la inmediata experiencia de los miembros de aquella sociedad en formación.

La evidente preocupación del teatro anchietano por la gente del Brasil fue abandonada en los dos siglos subsecuentes. Los propios jesuitas dieron comienzo a tal estancamiento cuando cesó o se atenuó notablemente la lucha por el indio. Sencillamente, éste había aceptado la civilización como una fatalidad,

incorporándose a la parte más miserable de la población, absorbido por los métodos de trabajo pero no adaptado a ellos; era el artesano, el cazador, el pescador que enajenaba su producto a precio vil, apenas algo más que un individuo marginal. O bien había huido rumbo a las florestas en donde nadie podría descubrirlo. Por otra parte, se iba extendiendo el área poblada de la colonia, existiendo distancias inmensas entre las diversas aglomeraciones humanas. Los pocos sacerdotes fueron obligados a centralizar los colegios en las ciudades, en donde era posible atender a un número mayor de estudiantes, en lugar de mantener sus misiones dispersas.

No obstante, el teatro jesuita no desapareció. Adaptándose a las nuevas circunstancias, lentamente se fue haciendo erudito y desistiendo de la actitud monopolizadora. Poco ambiciosa, la literatura cedió sitio a un repertorio de traducciones, principalmente en los años en que las coronas portuguesa y española se encontraron reunidas. Alternábanse piezas de santos y comedias profanas, algunas representadas en sus lenguas originales, principalmente en español, y otras escritas en latín. Desde el comienzo del siglo XVII hasta mediados del XVIII, los autores nacidos en Brasil, en su mayoría sacerdotes, mantuvieron íntimos vínculos con la vida intelectual europea, habiendo entre ellos quien pasase años y años en Portugal, ocupando cargos elevados en la clerecía metropolitana. La vida colonial comenzaba a reflejar la división entre las clases, y la estrecha adhesión de los dramaturgos a las clases dominantes contribuyó a que los asuntos de la vida real fuesen desterrados del teatro. Las sugerencias estéticas de Europa embargan a los escritores, aristocratizándolos. Rehúsanse a advertir la extraordinaria importancia que los africanos estaban asumiendo en la vida social y económica, aquella comunión cultural que a despecho de la esclavitud comenzaba a existir y en un plano que ni de lejos podía compararse a las relaciones casi unilaterales con los indios. Son sacerdotes, jesuitas o no, de Bahía y Río de Janeiro, cuyas piezas dramáticas conocemos apenas por los títulos y una que otra información. Gente culta, preocupada por imitar los patrones europeos y ausente de la realidad del pueblo:

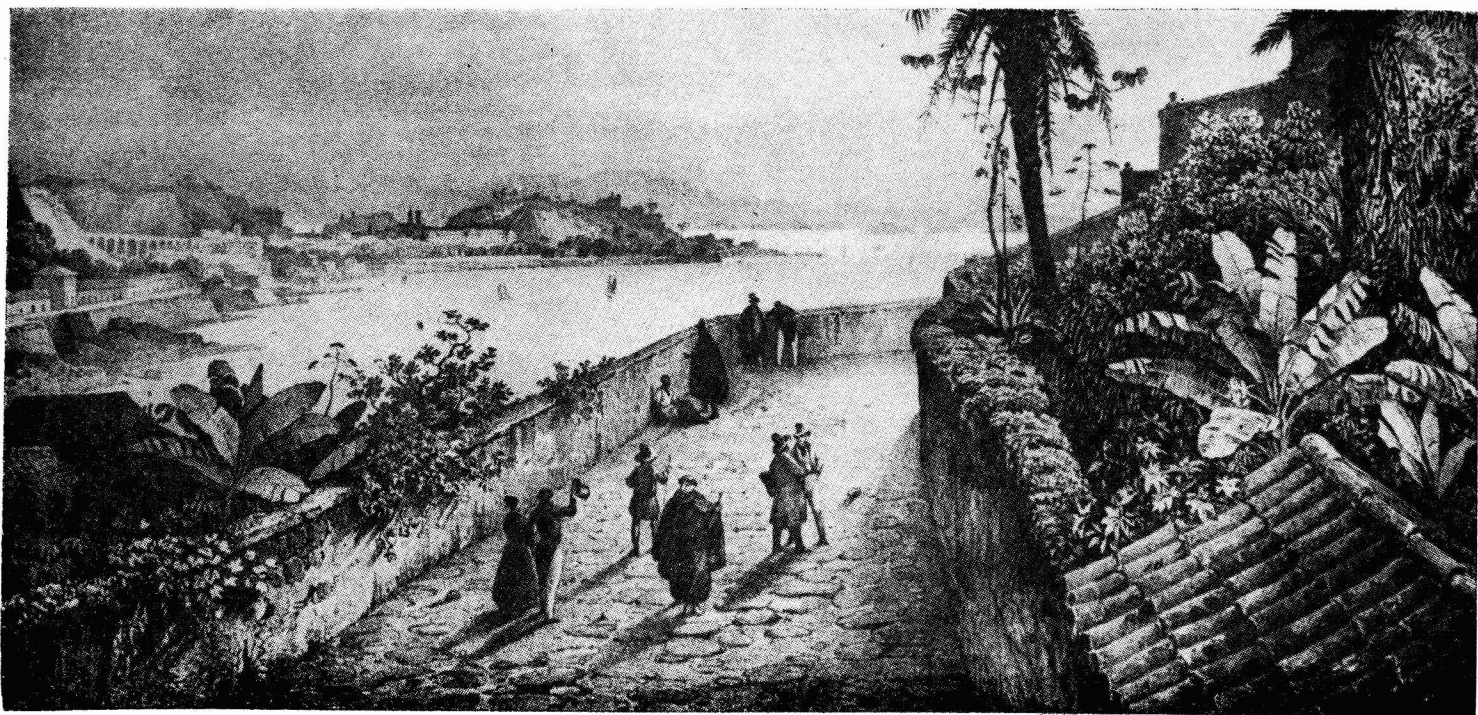
Gonzalo Ravasco habría escrito autos sacramentales; José Borges de Barros, una comedia, *Constancia con fruto*; fray Francisco Javier de Santa Teresa, la tragicomedia *Santa Felicidad y sus hijos*; Salvador de Mesquita, además de otras, la tragedia publicada en Roma (1682) *Sacrificium Jephthe sacrum*,³ etcétera. Estas obras estaban siendo escritas en un período agitado de la vida política del territorio, merced a la dominación española y a la ulterior restauración portuguesa, a las expediciones militares francesas, a las invasiones holandesas de Bahía y Pernambuco y, en los lapsos menos agitados, a sucesivos pillajes de piratas de diversas nacionalidades. Estos hechos no impresionaron a los dramaturgos; ni siquiera la amenaza a la fe católica representada por los protestantes franceses y holandeses. A propósito de la reconquista de Bahía de manos de estos últimos, hasta un dramaturgo español, como fue Lope de Vega, y uno portugués de lengua española, como Juan Antonio Correa, se habían mostrado sensibles y habían escrito piezas teatrales de regocijo. Los brasileños, no: tragicomedias, dra-

mas pastoriles, autos sacramentales... como si sus cuerpos pudiesen vivir en América y sus espíritus vagar por los mundos ideales.

Pero la vida no se detenía y el teatro popular, descuidado por la falta de continuadores de la obra de Anchieta, seguía otros rumbos —puede decirse que volvía a nacer, desligado de la literatura. Surgían tipos de espectáculos, sin autores conocidos, que entremezclaban a negros, mulatos y portugueses bajo la forma de pantomimas, mascaradas, farsas groseras y calundus.⁴ Eran diversiones y cultivo —algunos más, otros menos— de lo que podemos concebir como teatro. Los calundus, por ejemplo, que podían haber dado origen a un teatro negro en el Brasil, y que sólo vinieron a ser aprovechados convenientemente en las piezas dramáticas contemporáneas, eran cosas despreciables; más aún, un gran pecado.

Un escritor setecentista que no suele ser citado por los historiadores del teatro brasileño y que, sin embargo, contiene páginas de un gran valor documental, Nuno Marques Pereira, nos explica lo que eran los calundus del modo siguiente: prácticas de tierras africanas, jolgorios y supersticiones de negros, cuyo término se deriva del portugués *calo*⁵ y del latín (*i*) *duo*.⁶ A dónde fueron los negros a buscar ese latín, no lo declara; pero confirma la etimología diciendo que se callan los dos, esto es, el maestro de ceremonias y el diablo... Y los calundus eran, en resumidas cuentas, la macumba,⁷ culto religioso afro-brasileño en que, muy al contrario de callarse, el negro canta en voz alta, danza frenéticamente, pronuncia sus oraciones, todo con estrepitoso acompañamiento de tambores, una ceremonia con algo de teatro y mucho de ballet,⁸ según acontece en otras diversas liturgias. Pero Nuno Marques de Pereira, el mayor enemigo del teatro en el Brasil, condena tal culto y aún llega más allá en su odio por todo lo que sea o se aproxime a un espectáculo. Consagra el largo capítulo IX del *Compendio narrativo del Peregrino de América*, II tomo, a la execración del arte escénico, sin hacer excepción ni siquiera de los jesuitas, ni de las representaciones de milagros, ni, inclusive, de Calderón de la Barca. Todo ello equivalía, a sus ojos, a otras tantas argucias, tan sólo diferentes por el talento de sus autores, para la perdición de las almas. Calderón no era otra cosa que un agente del diablo.

No se puede asegurar que semejante criterio tradujese el de las clases altas de la colonia. Era el criterio de un exaltado, de gran repercusión eventual en cualquier área, pero incapaz, sin embargo, de liquidar aquellas prácticas por él condenadas. En los altos círculos continuábanse escribiendo piezas dramáticas, representábase el repertorio internacional; en las conmemoraciones oficiales nunca dejaba de haber teatro. Y en la misma época, o poco después, de la aparición del *Compendio*, las formas tradicionales de los autos brasileños: el bumba meu boi⁹ y la nau catarineta,¹⁰ entre otras. Por lo tanto, existía una reacción generalizada y una no menos generalizada aceptación a propósito del modo de pensar a que se alude. La vieja controversia sobre si el teatro es o no una práctica pecaminosa, asumía su auge en Brasil. Basta recordar lo que dice Afranio Peixoto en el prefacio de la última edición del *Peregrino*: "ninguno de los (libros) nuestros había tenido ni tuvo, hasta un siglo des-



"...distancias inmensas entre las diversas aglomeraciones humanas..."

pués inclusive, tantas ediciones". Discordamos, en parte, de tal afirmación, pues las *Liras*, de Tomás Antonio Gonzaga, publicadas en 1792, fueron sin comparación más editadas, hasta 1828, cuando se cumplió el centenario de la primera edición del *Peregrino*. Pero ello no disminuye la importancia de la aceptación que tuvo Nuno Marques en su tiempo y en los años subsiguientes. El pensamiento oscurantista preponderaba y los prejuicios permanecieron vigentes, aunque disminuyendo sin cesar, hasta nuestros días.

Tenemos, pues, tres actitudes por observar en el periodo que va del siglo XVI a 1768: la de los moralistas;¹¹ la del pueblo con sus jorgios; y la de los literatos, desinteresados de la escenificación, a fuer de aislados y finos estetas.

Estos últimos tienen su mejor representante en Manuel Botelho (1636-1711), autor de *Amor, engaños y celos* y de *Hay amigo para amigo*, las primeras comedias de autor brasileño publicadas en letra de imprenta. Esto es lo que el mismo nos dice (ampliando: el primer poeta brasileño editado) en el prólogo del libro intitulado *Música del Parnaso, dividida en cuatro coros de rimas portuguesas, castellanas, italianas y latinas, con su contrapunto cómico contenido en dos comedias*. Los manuscritos fueron enviados a Lisboa en 1703, debido a la prohibición de la existencia de imprentas en el Brasil, y regresaron como libro en 1705.

Se inicia así un teatro mundano, en caprichosos versos barrocos, entre personas que no tienen más preocupación que la de florear amatorios. Los sentimientos son mezquinos en contraste con el elaborado molde literario. Pero éste también parece reajustarse a cada paso, evidenciando el esfuerzo del poeta por regresar, sin cesar, a las reglas. Todo denuncia obediencia a un esquema característico y artificioso: algunos monólogos bellos por su poesía alternan con escenas chocarreras de payasos y con otras prolongadas sin motivo como en un deslumbramiento del poeta por sus propias parrafadas, sin ningún fundamento psicológico en los acontecimientos. Intriga a la española, elementos pastoriles a la italiana, personajes cómicos que se mofan de los procedimientos barrocos utilizados por el autor, desesperaciones amorosas que se arrastran a lo largo de palabras sin fin, sueños intempestivos. Y el resultado fue a tal grado insuficiente como teatro que las comedias nunca llegaron a ser representadas.

Otras razones colaboraron en ello. Botelho introduce una actitud de indiferencia religiosa, quebrantando la tradición —pues solamente en traducciones las piezas galantes habían sido representadas en el Brasil. Inicia el barroquismo sin adaptarlo a la índole brasileña (cosa que sí llegó a hacer en la silva "La isla de Maré"), colocándose en la vanguardia artística menos aceptable por parte de la masa inculta de la población. Y por añadidura escribe en español y sigue modelos españoles —los autores citados por él mismo.

De todo esto resulta que encontramos a Botelho enfrascado en una contradicción, al proclamarse orgullosamente brasileño y al producir en seguida un teatro de negación de la verdad social de su tierra. Mayor razón para enorgullecerse hubiera tenido el padre Anchieta, español de nacimiento, un retardatario en los procedimientos estéticos, pero, desde el punto de vista social, un participante directo y, en todos los aspectos, diferente a Botelho.

Mientras las fantasías palaciegas yacían en las bibliotecas de unos cuantos, el pueblo continuaba presenciando espectáculos, todavía dirigidos por los sacerdotes. Los testimonios, de escasos, pasan a ser raros desde el principio del siglo. Es que los superiores de los jesuitas, en Europa, habían recibido reclamaciones sobre abusos cometidos en las iglesias so pretexto de las representaciones teatrales. Alertaron de inmediato a las autoridades de la Compañía en el Brasil y hasta llegaron a prohibir las funciones. Las cartas entre los sacerdotes de los diversos colegios pasan a guardar prudente silencio sobre el asunto (es el historiador de la Compañía en el Brasil, el padre Serafín Leite, quien lo dice) evitándose, de tal modo, nuevas reprensiones. Fuera del ámbito jesuítico, hubo pastorales de obispos prohibiendo comedias, coloquios, representaciones y bailes dentro de las iglesias. En 1726, don José Fialho, obispo de Olinda, emitió al respecto formal interdicción. Y un viajero francés, De la Barbinnaís, se escandalizó por una comedia de amor que vio escenificada por monjas en la iglesia de Santa Clara, en Bahía, en la Navidad de 1717. En 1734 el citado don José pierde la paciencia a propósito del teatro y lo prohíbe por completo: denro, fuera de las iglesias y en cualquier lugar de la diócesis de Olinda.

Imposiciones como ésta fueron en breve desobedecidas. En otras partes de Brasil, se alternaban tolerancia y prohibiciones. En Campos, el capitán regente Francisco Galvao promovió "comedias, farsas, minuetos y otras festivas danzas para celebrar el nacimiento de una princesa, en 1737, y luego llegó hasta

solicitar la certificación de sus empeños al Senado de la Cámara" (cf. Alberto Lamego, *La tierra goaytacá*,¹² vol. II, cap. XXI) para un uso que bien podemos imaginar.

Casos como éste eran frecuentes: incluido en las magnas conmemoraciones de la colonia (aniversarios de reyes, nacimientos de princesas, etcétera) el teatro disfrutaba de fugaces momentos de prestigio, afrontando la mala voluntad de los Nunos Marques. Después tornaba a sus condiciones humildes, al rincón de la clandestinidad. La Barbinnaís asistió en un teatro ambulante a la comedia *La monja alférez*, con actores pésimos, tal vez profesionales. Como en esa época las mujeres tenían prohibido el representar, la monja debe haber sido un hombre disfrazado cuyo nombre nadie conservó.

Sin la documentación indispensable para acompañar la evolución del teatro brasileño en lengua portuguesa (el español era preferido en los medios aristocráticos y el latín continuaba siendo empleado en los colegios, como el de Belén del Pará en donde fueron representadas comedias del padre Aleixo Antonio o Aleixo de San Antonio) una vez más nos servimos todavía del *Peregrino de América*. Sabiéndose que el segundo volumen de dicha obra, escrito en 1733, sólo fue publicado en 1939, resulta que doscientos años de odio fueron conservados en manuscrito para que hoy supiésemos los nombres de algunos actores, de un espectador y de un músico del tiempo aquél, considerados por Nuno Marques como perversos, condenados por la Providencia Divina.

Lorenzo Ribeiro, de Passé, en la Jurisdicción bahiana, asesinado cuando actuaba una noche de Navidad. Francisco Leitao Pereira, del Ribeirao do Carmo (hoy, ciudad Mariana), director "en extremo inclinado a hacer comedias" (sería escritor) "y en ellas intervenir a representarlas". Murió de un dolor que le dio cuando ensayaba. Vicente Rijo de la villa de Camamu, "muy pagado de gran comediante" que murió de un espanto. Baltazar da Silva Reis "muy dado a leer y ver comedias", el cual acudió a asistir a una función "en la plaza de la ciudad de Bahía" y se agachó bajo unos maderámenes en que se hallaban sentadas las mujeres, cuyos maderámenes se vinieron abajo con todo y damas, dejándolo "tan molido que se lo llevaron en una hamaca, y por aquella causa acabó por fallecer en breves días". El músico Juan Furtado, de Nuestra Señora del Socorro, en el Recóncavo, el cual murió tocando viola en su cama, mientras cantaba los siguientes versos:

Para qué naciste, Rosa,
Si tan aprisa acabaste.

Estos actores debieron trabajar entremezclados con negros, mulatos y prostitutas —a menos que la mala voluntad de Nuno Marques lo hubiera llevado a exagerar. Sería, sin embargo, osadía desmesurada el que mintiese en relación con los espectáculos de los colegios jesuitas. Si, por lo tanto, es verdad lo que dice de éstos, nos es permitido pensar lo mismo y aún peor sobre los demás. Y dice sólo esto: "que esas danzas y farsas, que se hacen en nombre de los estudiantes de los (¿en los?) patios del colegio, a pesar de ser ellos muy hijos de hombres honrados, y de tener muy buena doctrina de sus devotos y religiosos maestros, les endilgan la nota de holgazanes y perezosos, y quizá sin haber cometido las culpas que se les imputan. Y la razón es que se han metido entre ellos muchos enmascarados, negros, mulatos, y gente perezosa y holgazana. Y lo peor es que no falta quién diga que también van negras, mulatas y muchas mujeres mundanas, haciendo y poniendo en obra cosas inauditas". Era el teatro mestizo naciendo, en todo su apasionante desorden, Dionisio en los colegios.

Contreras, octubre de 1965.

—Traducción de Rafael Sainas

¹ En español en el original. Nota del traductor.

² En francés en el original. Nota del traductor.

³ En latín en el original. Nota del traductor.

⁴ Términos del folklore brasileño intraducibles y típicos. N. T.

⁵ Yo me callo. Nota del traductor.

⁶ Dos. Nota del traductor.

⁷ Términos del folklore brasileño intraducibles y típicos. N. T.

⁸ En francés en el original.

⁹ Por ser designación específica de un folklorismo literario, el traductor la transcribe del original, que bien puede traducirse como: "topa, toro mío".

¹⁰ Por igual motivo se transcribe el original: su traducción posible es "la nave catarinense", del estado brasileño de Catarina.

¹¹ En castizo español sólo existe moralista, pero se traduce así, para reflejar el matiz despectivo.

¹² Región del Brasil indígena.