



El Barroco en el teatro iberoamericano*

María de la Luz Hurtado

Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

La marioneta, el muñeco, el cabezón y otras figuras antropomórficas y míticas móviles tienen una vasta tradición en nuestra cultura americana.

El Barroco colonial, con su riqueza sincrética, fue su época de esplendor, constituyéndose en referente activo de nuestra identidad mestiza.

Sincretismo cultural y mestizaje

Si entendemos el Barroco como una forma particular dentro de la modernidad, entonces éste tuvo una función articuladora fundamental de la identidad indio-hispánica en América. Un fuerte sincretismo de la tradición occidental-cristiana-tridentina con lo indígena atraviesa sus manifestaciones arquitectónicas, musicales, poéticas y, especialmente, las del espectáculo. La fiesta religiosa y teatral, la procesión, la plaza pública y el mercado se constituyen en lugares de intercambio y de sociabilidad. Es un nuevo espacio cultural el que se conforma, con sus sonidos, sus colores, sus ritmos y rituales que son diferentes, pero no excluyentes, de sus fuentes primigenias.

Este mismo fenómeno ocurre a nivel racial, y por ende, sociocultural. El español avecinado en América y sus descendientes ya no serán propiamente españoles. El indio puesto en contacto con el español ya no será más el indio precolombino. Aun cuando cada uno simboliza de manera diferente el encuentro, sintetizado

magistralmente por Octavio Paz como *si para los españoles la Conquista fue una 'hazaña', para los indios fue un rito, la representación humana de una catástrofe cósmica* (1984, pg. 114), las consecuencias transformadoras no sólo se dan en el plano del imaginario sino en la misma conformación racial y cultural. Y todas ellas ponen en cuestión la identidad inicial. El criollo en América progresivamente va perdiendo la historia oral que lo liga a España, para sentirse un otro frente al español administrador de la corona que llega desde el continente europeo, las más de las veces, con un status y una experiencia sociocultural diferente. El criollo termina odiando al español, aunque su ascendencia europea lo lleva a admirar y desear ser parte de ella, por lo que transfiere su identidad a lo inglés, francés o alemán. Por otra parte, su convivencia con lo indígena y lo mestizo, incluso estrechísima a través de la servidumbre y las nodrizas indígenas y mestizas, lo hacen absorber de múltiples formas inconscientes rasgos de esa cultura, desde el lenguaje hasta sus creencias y sensorialidad.

El mestizo, que debiera ser el puente natural entre españoles e indios, se encuentra ante la extrañeza de no tener antecedente alguno en la historia racial o cultural. En vez de ser canal de integración, es rechazado por cada uno de sus ancestros, que ven en él un híbrido en el que no se reconocen. El mismo suele rechazar su parte india, queriendo mimetizarse con su parte española, negando así su verdadero origen no

* Este texto es parte de un libro en proceso de edición, realizado gracias a una beca de la Fundación Andes, bajo el título **Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social**.

sólo racial sino también cultural (en tanto su origen racial indio suele provenir de la madre, encargada de su crianza y primera socialización). En fin, el mulato se encuentra ante una disyuntiva similar, empeorada por pertenecer a dos pueblos dominados que acrecientan su marginalidad social. Es así América un continente mestizo, simbólica y racialmente hablando, que desafía la identidad en tanto no posee modelos puros de referencia. Esta identidad desafiada entra a nuevos procesos de tensionamiento y recomposición a medida que los procesos de modernización se van extendiendo, nuevamente en la peculiar manera americana. Por ello, los modelos ritualizados del mundo nórdico occidental son incapaces de expresarla integralmente. Entonces, *el problema de la identidad mestiza se encuentra en el núcleo del dilema en torno a la identidad hispanoamericana.* (Cousiño, 143).

El teatro clásico como expresión del Barroco español

En el terreno del teatro se confirma de manera muy interesante la tesis acerca de la diferencia entre las formas de modernidad anglosajona e hispánicas a la época de la conquista de América, de la Reforma y la Contrarreforma. El crítico Henry Sullivan (**Lacan and Calderon: spanish classical drama in the light of psychoanalytic theory**), postula una diferencia fundamental entre el teatro clásico español y el de la Europa del noreste post-Reforma. El teatro inglés, especialmente las tragedias Shakesperianas, ponen en el centro del drama al sujeto, entendido como un ser autónomo, enfrentado a complejidades psicológicas que él sufre y conduce con su acción. El individuo es de tal manera el eje de cada historia, a la manera del hombre renacentista, que las obras llevan por título el nombre del protagonista: **Hamlet, Ricardo II, Romeo y Julieta, El Rey Lear**, etc. Por ser éste el centro de su historia, la muerte final de los personajes tiene hondos ribetes trágicos, al morir ese ser único, irrepetible. En cambio, el Barroco español tiene claves diferentes:

Esto, en mi opinión, es porque la visión de mundo Hispano-Católica se negaba a otorgarle una auto-

mía tan saliente y posición tan central al sujeto humano individual, como había empezado a hacerlo la Europa de post-reforma. Los títulos de las obras teatrales españolas expresan, más bien, una relación entre el sujeto y el "significante", en donde el significante trasciende o eclipsa al sujeto. (40).

Algunos títulos de la dramaturgia española de la época son elocuentes: **La vida es sueño, El gran teatro del mundo, Fuenteovejuna, El mejor alcalde el rey, El médico de su honra**, etc. En el teatro hispánico, el sujeto está referido a verdades fundamentales que lo trascienden. El Deseo, por tanto, se opone a la Ley moral, la que tiene primacía y triunfa incluso contra el Deseo. Esta Ley estaría radicada en la colectividad, que es la garante y portadora de esta verdad ética. La ansiedad que, según Sullivan, provoca esta oposición Ley/Deseo en beneficio de la Ley, requiere de una permanente segunda trama cómica en la tragedia española para provocar la catástris. Incluso, el sentido de la muerte en estas tragedias es diferente, teniendo una carga diversa de lo trágico, provista por el concepto cristiano que la muerte abre la posibilidad a otra vida.

El teatro Barroco en la América Indo-Hispánica

Este sentido moral y de basamento religioso del teatro Barroco dejará hondas huellas en la América hispánica. Aquí, el teatro religioso fue un elemento central no sólo en las estrategias evangelizadoras de los misioneros sino en las manifestaciones de las colectividades indo-hispánicas, formas privilegiadas de sincretismo mestizo. Primero se desarrollaron las ceremonias y festividades en torno a celebraciones del año litúrgico, en especial, Semana Santa. Las procesiones se realizaban con profusión de imágenes que relataban desarrollos dramáticos maravillosos. Las siguientes crónicas del padre Ovalle (**Histórica relación**) están referidas a estas fiestas en Chile durante el siglo XVIII:

En la mañana de Pascua, los indios también hacían una procesión lucidísima, con muchos pendones y andas muy bien emperifolladas, con flores artificiales de seda y oro; el niño Jesús, con cabellera y vestido de indio, la Virgen de gloria y lujosamente recamada.

Todas estas imágenes eran de tamaño natural.

El padre Ovalle resalta especialmente la siguiente dramatización durante estas procesiones:

Viene la Virgen Santísima sentada en su taburete con su precioso hijo a los pechos, le encuentra una nube, la cual abriéndose de repente, descubre una multitud de ángeles que vienen cada uno con su instrumento de la Pasión en las manos; el niño, dejando el pecho, se abalanza con grandes ansias, extendiendo los bracitos para recibir aquellos instrumentos de su amor y la Virgen con admiración abre los suyos, levantando la cabeza a contemplar tan tierno afecto y hácese todo esto con tanta viveza que no parece artificio sino cosa natural (citado por Peña, 12).

Muchas de las procesiones eran auténticas mascaradas, en las que se introducían elementos mitológicos y profanos. En 1633, con ocasión de las fiestas de agradecimiento por la mejoría del Presidente Lazo de Vega, se presentó la siguiente mascarada

compuesta de gigantes y enanos, de los tres elementos: fuego, agua y tierra; seguían las cuatro estaciones: la primavera llevaba cuatro niños coronados de flores, el verano vestido de amarillo y coronado de espigas, el otoño con guirnalda de frutas... Seguían los dioses: Júpiter coronado de rayos... Saturno devorando a sus hijos, Neptuno caballero en un delfín (...) después seguían las partes del mundo (...) Otro día hubo corridas de toros, otro, juego de cañas y el 11 de septiembre, en un teatro de vara y media de altura, se presentaron comedias por capitanes, sargentos mayores, licenciados y nobles del reino. En un tablado se colocó el Presidente, en otro la Real Audiencia y en otro el Obispo y el Cabildo eclesiástico. Y abajo, el pueblo de la ciudad y sus aledaños. (Peña, XIII).

El autosacramental, género teatral surgido en España tras el Concilio de Trento para explicar sensiblemente al pueblo los misterios negados por el protestantismo, especialmente el de la Eucaristía, tuvo gran auge en América. Era un arte callejero popular, que se representaba en el atrio de la iglesia y en la plaza. Representantes de toda la sociedad participaban en su preparación y se competía en originalidad, creatividad

artística y uso de técnicas escénicas modernas. Iniciados como cortos diálogos, llegaron a culminar en obras de tan alto contenido alegórico y filosófico como las de Lope y Calderón. El auto propiamente tal estaba precedido por una procesión, donde había grandes gigantes de cartón, manejados por hombres ocultos en su interior, que representaban el Pecado, la Muerte, la Herejía, etc. El pueblo, con trajes apropiados, los seguían, cantando himnos y danzas españolas, algunas tan indecentes como la famosa zarabanda. Luego venían los representantes religiosos llevando bajo un palio el Santísimo Sacramento, seguido por los dignatarios civiles y finalmente el carro con los actores, donde los roles femeninos eran realizados por jóvenes de buena presencia. Había un prólogo que explicaba el argumento y en el intermedio un serpentón de enorme tamaño y ojos espantosos (la Tarasca) y un monstruo de cabeza colosal en cuerpo pequeño (la Gigántida) remedaban a los moros. (17) Es fácil establecer nexos entre estas figuras alegóricas y las imágenes y esculturas antropomorfas de las culturas indígenas, que aún persisten sincréticamente en fiestas de religiosidad popular, como en La Tirana.

Los autosacramentales representados en Chile en los primeros tiempos fueron creaciones o arreglos realizados probablemente por miembros del clero residente y eran representados por éstos, sus estudiantes o las monjas en sus respectivos conventos. En otras épocas del año (el autosacramental se representaba en Corpus Christi hasta su Octava), los misterios de las vidas de los santos y las comedias a lo divino constituían el teatro religioso.

El drama épico en exaltación de la conquista fue otro género prevaleciente durante el Barroco. Escrito en general por los poetas cortesanos de los conquistadores, especialmente de García Hurtado de Mendoza, reconstituye líricamente el paisaje geográfico y social de estas tierras, en torno al enfrentamiento bélico de los españoles con el pueblo mapuche. Sus aspiraciones de constituir crónicas se ven constantemente traicionadas por sus afanes de glorificar a los protagonistas y de llevarlos a géneros y analogías propias de gestas míticas, como las Odiseas griegas. En todo caso, su recreación del mundo araucano, aunque sometido a su propia

visión de mundo, manifiesta un afán de comprensión de sus conductas e ideales. **Los españoles en Chile**, de González Bustos, y **Hazañas de Don García**, de Luis Belmonte, fueron las más connotadas. La primera obra dramática escrita y representada por chilenos sería **El hércules chileno** (referida a Caupolicán), cuyo título deja bien en claro cómo aquellos provenientes de la cultura hispana sometían a modelos clásicos griegos la interpretación de la realidad americana. (Hay algunos que hablan de un sainete muy elemental como la primera obra nacional).

Vemos cómo los dos elementos de la visión de mundo contrapuesta de la conquista mencionados por Paz están presentes en el teatro: el ritual en el teatro religioso alegórico-dramático, lugar de encuentro de lo indo-hispánico, y el teatro épico, expresión de la visión española de conquista como hazaña. Por cierto que en los vastos territorios sureños aún no sometidos a los conquistadores europeos, más allá de la Frontera, subsiste una cultura indígena muchas veces apenas tocada por el invasor, persistiendo en sus rituales, ceremonias, máscaras y representaciones simbólicas propias, siempre conectadas a lo mágico y sobrenatural.

El Barroco americano se extiende, según Paz (**Los hijos del Limo**) hasta 1750, un siglo más tarde que el europeo, que culmina en 1650. En este período, sin embargo, no todo fue expresividad sofisticada y sociabilidad. Gran parte de los historiadores de la cultura miran a la Colonia como una gran noche negra, por la extrema censura y vigilancia ejercida, reforzada luego por la Inquisición. Vargas Llosa, en su ensayo **Libertad de la cultura y cultura de la libertad**, abunda sobre las consecuencias catastróficas que dicha censura tuvo en el desarrollo del pensamiento y la creatividad americanas. Corroborar la cita de Peña que resalta la prohibición existente en la Colonia, bajo penas muy severas, de *la introducción de obras de imaginación, sea novela, drama o poesía* (Peña, XVII), en un insólito caso de prohibición de lo imaginativo per se en la literatura.

Al declinar el Barroco hacia 1750, cuando al menos en Europa soplaban ya fuertes aires ilustrados, liberales y revolucionarios, la España asediada por la modernización europea responde con políticas modernizadoras en lo político-administrativo. Estas tienen un fuerte sesgo centralizador en relación a las colonias, como también de control ideológico-moral. El teatro ve censurados sus dos géneros primordiales del Barroco: el autosacramental fue prohibido en 1765 por Carlos III, por ver en él ocasión para excesos profanos, y el teatro épico-histórico es prohibido por el virrey Teodoro de Croix un decenio más tarde (1776), en una ordenanza que establece que *quedan excluidas y reprobadas las piezas sobre degollaciones y destronizaciones de reyes, conquistas, especialmente las de parte de dominios de América, y otras semejantes por las poderosas y atendibles razones que constituyen en la clase de irregular, pernicioso e inoportuna su representación en el teatro* (Documento citado por J. T. Medina, 1878, p. 85). Es decir, se percibe al teatro como un poder difusor de ideas y desinhibidor de costumbres, que amenaza al orden establecido por el poder eclesiástico y la corona.

Pero cuando la historia está madura para ciertos cambios no es posible ponerle puertas al mar. Los dramas a lo divino se siguen representando a pesar de las prohibiciones, y ya en 1777 hubo autoridades dispuestas a apoyar el establecimiento en Santiago de una casa permanente de comedias.

BIBLIOGRAFIA

- Paz, Octavio: **Postdata**. F.C. E., México, 1984.
Cousiño, Carlos: **Razón y ofrenda**. Imp. Lord Cochrane, Stgo, 1990.
Sullivan, Henry: **Lacan and Calderon: spanish classical drama in the light of psychoanalytic theory**. Revista Gestos N° 10, Irvine, Estados Unidos, 1990.
Peña, Nicolás: **Teatro dramático nacional** Tomo I. Biblioteca de Escritores de Chile, Imp. Barcelona, Stgo., 1912.
Vargas Llosa, Mario: **Libertad de la cultura y cultura de la libertad**. En revista Hoy, Santiago, 1985.