

Representaciones del teatro en el barroco imperial y en el neobarroco latinoamericano

BERENC, María Eugenia / UBA, UNDAV -meberenc@gmail.com

Eje: Teatro Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro barroco – teatro neobarroco – Auto sacramental do Santo Daime

› Resumen

En *La república de la melancolía: política y subjetividad en el barroco*, Ángel Octavio Álvarez Solís analiza la visión barroca del mundo a partir de tres tópicos: *el mundo al revés*, *la locura del mundo* y la imagen del *Theatrum mundi*. Álvarez Solís sostiene, siguiendo a Walter Benjamin, que la alegoría del *theatrum mundi* sintetiza la visión barroca del mundo porque permite conjugar los paradigmas filosóficos de la época con sus representaciones estéticas. Señala el autor que la insistencia en el carácter alegórico del barroco implica que las formas de representación barroca *teatralizan* las acciones del mundo y, con ello, generan un *ethos dramático* consonante con los ideales de la Contrarreforma. En el presente trabajo analizaremos las notas fundamentales del barroco imperial y los devenires de contraconquista del neobarroco latinoamericano a partir del *Auto Sacramental do Santo Daime* de Néstor Perlongher.

› Presentación

El barroco imperial, furioso, como lo caracteriza Sarduy, promovió sus doctrinas por medio de figuraciones teatrales. Los ideales de la Contrarreforma fueron difundidos a través de artificios teatrales que terminaron por delinear un *ethos dramático* en el que se teatralizaban las acciones mundanas. La imagen del mundo como escenario teatral ilustra la concepción barroca de la condición humana y su afición por lo teatral. Los montajes artificiosos producían *ficciones barrocas* en las que los espectadores quedaban inmersos de manera completa en el acontecimiento. Los espectáculos teatrales eran multitudinarios, los integrantes de todos los estamentos asistían a ellos de modo que los mismos permitían la construcción de espacios de intercambio social. Maravall (1975) describe el momento de expectación como un paréntesis carnalesco en el que cada ciudadano, al atravesar el umbral del corral, disolvía su condición social para abocarse a la actividad espectral compartiendo los mismos intereses y exigencias que el resto de los asistentes. La expectación era festiva, ruidosa; alejada de la función moderna del espectador del *teatro a la italiana*. El teatro barroco era sensorial, contravenía la preceptiva

clásica aristotélica y ponía en valor la lógica de la ilusión y del artificio, de lo oscuro, lo nuevo y lo extravagante.

En el barroco el teatro fue utilizado para promover los valores espirituales y políticos de la corona por medio de verdaderas *campañas teatrales*. El teatro barroco era un medio para resaltar la grandeza, el brillo y el poder de las monarquías absolutas europeas. En todos los eventos fundamentales de la sociedad se realizaban representaciones teatrales acompañadas de fiestas. Entre los eventos más sobresalientes en los que se producían las representaciones podemos nombrar a los **carnavales**, las Carnestolendas, las fiestas de San Juan, las procesiones del Corpus, las visitas de grandes personajes de la época, los cumpleaños y los nacimientos reales; existen registros de muchas de las representaciones de las comedias en las *Cartas de los jesuitas* y en las hojas de *Avisos*. El mecenazgo regio permitió que se produzca la profesionalización de las compañías teatrales *de título*; la progresiva institucionalización de las mismas aparece retratada en *El viaje entretenido* (1604) de Agustín Rojas. Los teatristas abandonan progresivamente el lugar marginal que poseían en el cuerpo social para convertirse en instrumentos de la industria cultural oficial (Rodríguez Cuadros: 2003, 656). Los espectáculos implicaban un gran despliegue técnico-poiético en el que se ponían en juego diversos mecanismos escénicos para materializar las alegorías. Los elementos para construir el artificio teatral era diversos: tramoyas, música, mímica actoral, peinados, maquillajes, vestuarios. En el siglo XVII las escenografías alcanzaron enormes complejidades, de modo que la figura del director de escena se tornó central; quedan registros de los dibujos de las escenografías de algunas de las puestas de Shakespeare en las que intervino el artista Iñigo Jones. En esta época comienza el arte de la iluminación, los juegos de luz cuentan con la técnica teatral pero también con los desarrollos de la pintura y el uso del claroscuro. En algunas puestas el objeto iluminado terminaba siendo un pretexto para dejar lugar a la aparición de los efectos fulgurantes de la iluminación. El despliegue técnico-poiético cumple con la finalidad de construir las grandes ilusiones barrocas de la época.

En el siglo XVII surgen los dramaturgos que se tornarán canónicos para la teatrología: Shakespeare, Corneille, Racine, Moliere, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina, entre otros. Tanto Shakespeare como Calderón de la Barca abordarán en su dramaturgia la alegoría del *theatrum mundi*. Un personaje de *Como gustéis* de William Shakespeare sostiene: “El mundo entero es un escenario teatral” y Calderón de la Barca titula a uno de sus autos sacramentales *El gran teatro del mundo* (Skrine: 1987, 6). La alegoría del *theatrum mundi* supone que el mundo es un escenario teatral en el que cada individuo representa un papel que es transitorio de modo que cada uno puede asumir múltiples identidades en función de los campos sociales que transite. El barroco imperial difundía sus doctrinas a través de las puestas en escena alegóricas que permitieron múltiples y ambiguas lecturas. Los autos sacramentales son ejemplares de esta tradición transfigurativa, eran espectáculos de origen religioso medieval en los que

intervenían figuras paganas tanto de los **carnavales** populares y como de las saturnalias romanas. Eran piezas teatrales en un acto que se representaban durante la fiesta del *corpus christi* y la doctrina de la transubstanciación. En sus orígenes, los espectáculos eran popularísimos y se realizaban tanto dentro de las iglesias como en las calles por medio de carros alegóricos en los que había esculturas e imágenes acompañadas de pantomimas, cantos y bailes a cargo de los actores. Calderón de la Barca los define como: “*Sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la sacra Teología, / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender / y el regocijo dispone / en aplauso de este día*”. Todos los elementos doctrinarios que escapaban a la lógica racional se delineaban a partir de los autos sacramentales.

La alegoría del *theatrum mundi* sintetiza la visión barroca del mundo porque permite conjugar los paradigmas filosóficos de la época con sus representaciones estéticas (Álvarez Solís: 2015, 41). Las teatralizaciones barrocas estaban reguladas por el *Decreto de las imágenes* del Concilio de Trento. Allí se prescribía cuáles eran las condiciones generales para la expresión artística. A partir de dicho marco pedagógico, se produjeron no sólo espectáculos teatrales, como los autos sacramentales y las escenificaciones de las loas, sino también escenas que podríamos denominar *transteatrales*. Los *autos de fe* -en los que los Santos Tribunales de la Inquisición sacaban al cadalso a los condenados para que abjuraran públicamente de sus pecados- son ejemplares de este segundo grupo (Flores: 2015, 113). En América Latina se introdujeron diversos dispositivos teatrales y *transteatrales* con finalidades misionarias y políticas. Octavio Paz (1982) analiza las peregrinaciones que realizaban los virreyes al arribar el territorio de Méjico para realizar su asunción y lee dichas peregrinaciones como una verdadera alegoría política en la que a partir de una ficción jurídica se componía una nueva nación indio-española. La toma del poder se realizaba en “la entrada a la ciudad bajo palio”, allí el virrey se hacía soberano en el territorio. En dicho rito convergían dos tradiciones: el *triumfo* romano -asociado a las victorias militares- y la *entrada* – que es la versión civil del triunfo romano en la que el pueblo festeja el arribo de su soberano-. En la Edad Barroca las entradas cambiaron su significación y su finalidad pues introdujeron máscaras, bailes, personas disfrazadas y *arcos triunfales* sumamente enigmáticos. El rito político por medio del que se realizaba la asunción de los virreyes se tornó alegórico y se orientó hacia la representación teatral. Por otra parte, la tradición de los autos se trasladó a la colonia en los primeros años de la conquista. Durante todo el siglo XVI las actas del cabildo de Méjico consignan las cifras que fueron entregadas a los directores de las compañías para las representaciones del *Corpus*. En la primera mitad del siglo XVII varios autos fueron representados en lenguas indígenas y se tradujo al náhuatl *El gran teatro del Mundo* de Calderón de la Barca.

En su ensayo “El barroco furioso” Severo Sarduy entiende que la vocación pedagógica del barroco imperial reaparece parodiada en América latina. “*¿Dónde situar, hoy, los efectos de un discurso plástico*

barroco? O más bien: la repercusión deformada, acentuada hasta el exceso o la manera del discurso que suscitó, en el siglo diecisiete, una voluntad furiosa de enseñar, un deseo de convencer, de mostrar de modo indubitable -a fuerza de iluminaciones teatrales y contornos precisos- lo que la palabra conciliar prescribía “. El ethos dramático imperial encuentra su revés en América Latina donde el dispositivo contradictorio de la puesta en escena permite que se difiera la comunicación del sentido. *El Auto sacramental do Santo Daime* de Néstor Perlongher es una instanciación de la citada tesis sarduyana pues contraviene la estética espectacular de la Contrarreforma representada en la alegoría del *theatrum mundi*.

El *Auto Sacramental do Santo Daime* (1992) es una obra inconclusa de Néstor Perlongher, publicada de manera póstuma en la *Revista tsé-tsé* n° 9/10 (2001) y reproducida en *Papeles Insumisos* (2004). En el *Auto sacramental* los personajes alegóricos se reúnen para narrar la historia de un ser andrógino: *La Ayahuasca*, mezcla de una liana masculina: el jagube y una “arbusta” femenina: la chacrona. *La Ayahuasca* se presenta en el fragmento como la “embajada de la naturaleza”; en ella se reunirán el resto de los personajes alegóricos para mostrar su potencia: *La Luz* -será la fuente de las visiones que provoca el brebaje-; *El Viento* -la vuelve perturbadora y le otorga la “velocidad impetuosa de un ciclón”-; *La Tierra* -la engendra producto de sus “turbios amores” con *La Luz*-; *Los Indios* -la descubrieron explorando, mezclando y macerando las plantas de la Amazonia-. En términos generales, se enuncia que *Los Indios* fueron quienes descubrieron a *La Ayahuasca* para “Espantar a los europeos/ahuyentar a los innobles/asustar a los aventureros/ y para castigar con una reprimenda de la mente a los niños rebeldes o a los jóvenes que se creen que pueden transgredir el orden inmutable que el *yagé* nos da y revela”. Enrique Flores subraya el carácter disidente, heterodoxo y herético de la pieza en la que “una planta demoníaca y alucinógena se revela como avatar del sacramento” (2015: 116) y transmuta el sacramento de la eucaristía por el pagano de la ayahuasca.

Perlongher sostiene que el culto del Santo Daime posee una dimensión estética a partir de la que se aporta una forma poética a las *mareaciones* que produce la bebida sagrada: “...se trata de dar forma (apolínea, estética, de ahí que pueda ser barroca) a la fuerza extática que se suscita y se despierta, impidiendo que se disipe en vanas fantasmagorías...” (162). Los dos elementos que engendran a la tragedia griega nietzscheana tienen injerencia en la poética del Santo Daime. El aspecto apolíneo aporta la forma poética a partir de los himnos musicales y el dionisiaco es el que permite la fusión de las individualidades en un sentimiento místico de unidad, tanto con el cosmos como con la naturaleza. Los elementos barrocos de la poética del Santo Daime que enuncia Perlongher son tres: los “barroquismos populares” de los himnos que están plagados de ambigüedades, son oraculares y herméticos; la multiplicidad y proliferación de elementos simbólicos que intervienen en el culto; y la avidez sincrética que porta la religión. El fragmento del *Auto sacramental do Santo Daime* fue concebido en consonancia con estos lineamientos estéticos. La poética de la ayahuasca se pondrá en escena a partir de un mecanismo alegórico, propio del barroco

áureo, pero no se representará ningún sermón dado que la religión es antidogmática-, sino que se corporizará el sacramento pagano. El tropo poético a partir del cual se despliega todo el mecanismo alegórico del auto sacramental es la prosopopeya. En la descripción del primer carro alegórico se resuelve la poética a nivel visual. El exceso y la proliferación simbólica van a quedar enmarcados por las pinturas de Pablo Amaringo, densas lianas y plantas selváticas, y una anaconda multicolor.

La obra es producto de una investigación poético-antropológica en la que, a través de la ingesta de la ayahuasca o yagé, el poeta exploró la idea de que la poesía es una forma del éxtasis y la tesis de Georges Lapassade acerca de que la gran poesía es siempre una liturgia. Y, en el caso del *Auto sacramental do Santo Daime*, la liturgia celebrará la doctrina no dogmática de la religión del Santo Daime. En “La religión de la ayahuasca”, Perlongher afirma: “Trátase de una verdadera *doctrina musical*, compuesta por ‘himnos numinosos *‘recibidos* (suerte de deriva poética de cierto trance glosolálico, oracular o mántico) por los adeptos gracias a la inspiración divina, que funciona como explicación y guía de la experiencia inducida por el brebaje acíbar: intransferibles, inefables viajes del alma” (159). La composición de los himnos del Santo Daime es producto de un trance extático en el que los correligionarios arrojan, de modo oracular, la palabra revelada. Dentro del olimpo del Santo Daime incluyen tanto a la Virgen María como a Buda, a Krishna, Mahoma y a Nuestra Señora Concepción de la Floresta. Perlongher afirma que el sincretismo religioso se funda más en la simultaneidad de cultos que en la jerarquía rígida. Herética y popular, la religión del Santo Daime, representa un verdadero caso de antropofagia espiritual. El culto del “...Santo Daime no sería ‘defensivo’ sino ‘ofensivo’, ya que no se trata de una reivindicación de la cultura tradicional sino de la creación de una nueva cultura, en un mesianismo irrendentista presente tanto en el discurso de expansión (a veces con algo de militar) y extensión (aunque no haya en verdad prácticas de predicción pública)...” (158). La religión permite invertir el signo de la dominación colonial con la construcción de una doctrina que reabsorbe las prédicas misionarias y las mezcla con la ayahuasca de origen incaico y un trasfondo chamánico.

Bibliografía

Álvarez Solís, Ángel Octavio (2015) *La república de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Flores, Enrique (2015) *Etnobarroco. Rituales de la alucinación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Maravall, José Antonio (1975) *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel.

Perlongher, Néstor (1996) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue.

----- (2018) Auto sacramental do Santo Daime.

Rodríguez Cuadros, Evangelina (2003) "El actor y las técnicas de interpretación", en *Historia del teatro español, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Tomo I, Madrid: Gredos, pp. 655-676.

Skrine, Peter (1987) "Una cultura entre el pesimismo y la exuberancia", *El correo. Una ventana abierta al mundo*, pp. 4-8.