



Edda de los Ríos

# **Dos caras del teatro paraguayo**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Edda de los Ríos**

## **Dos caras del teatro paraguayo**

Prólogo

La aportación teórica de Edda de los Ríos

La personalidad de esa total mujer de teatro que es Edda de los Ríos es tan compleja que nos resulta difícil aventurar una aproximación a sus infinitas actividades y aportaciones. Hay que considerar a Edda de los Ríos como una excelente actriz, una muy eficaz animadora cultural y una conferenciante de primer orden. Pero, también, y ya situados en otro nivel, habría que analizar su largo trabajo como pedagoga, su capacidad de crear vocaciones o, como mínimo, de alentarlas. Pero aún más: desde otra perspectiva destacaríamos su tacto especial para poner en marcha proyectos de gran importancia y, en concreto, encuentros internacionales de teatro o cultura. Hace años, Flavia Paulon, que durante largo tiempo fue el alma de los Festivales de Venecia, tanto en su sección teatral como cinematográfica y luego, más tarde, animadora del Festival de Ciencia Ficción de Trieste, me decía que para llevar a cabo eventos de este tipo, tan importantes como difíciles de organizar, se necesitaba un arte especial, el arte de acertar el momento de reunir diferentes personalidades de un ámbito determinado, la sabiduría de amalgamarlos, de elegir las personas adecuadas para cada acontecimiento, teniendo en cuenta las diferentes idiosincrasias, pero, sobretodo, la capacidad de coordinarlas y armonizarlas.

En los diez años que dirigí el Festival Internacional de Teatro de Sitges en donde, por cierto, Edda de los Ríos tuvo intervenciones memorables como miembro del jurado, como conferenciante y en calidad de presidente de las mesas de los coloquios, tuve muy en cuenta el magisterio de la señora Paulon. La capacidad de organizar estos difíciles encuentros, después de la mencionada Flavia Paulon, sólo la he encontrado, en un grado similar, en Edda de los Ríos.

Ante todo, hay que destacar que Edda de los Ríos ha actuado siempre de embajadora y de objetiva informadora del teatro y de la cultura de su país. He coincidido con ella en varios congresos y en varias plataformas de -8- coloquio en Caracas, Buenos Aires, París, Barcelona, Cádiz, Vilanova i la Geltrú, la ya mencionada Sitges y otras muchas ciudades. En todas partes la he visto hacer lo mismo, con una generosidad y con una capacidad de entrega absolutamente admirables. Ha hablado siempre de sus compañeros, de la difícil situación del teatro de su país, de los importantes autores que, a pesar de todo, han ido surgiendo en el panorama del teatro paraguayo. Roque Centurión Miranda, Arturo Alsina,

José María Rivarola Matto, Alcibiades González Delvalle (de quien Edda ha interpretado una de sus mejores piezas «Elisa»), Josefina Plá, las adaptaciones de obras de Augusto Roa Bastos, sin olvidar a los «clásicos» Eloy Fariña Núñez o Manuel Ortiz Guerrero. Pero siempre ha tenido un especial recuerdo para Julio Correa y el teatro en guaraní y, muy particularmente, para el grupo Aty Ñe'é. No ha olvidado nunca, dado que ella es actriz, o sea mujer de espectáculo que tiene en cuenta todos los elementos de la nómina teatral, a los grandes directores y compañías de su país. Así, gracias a ella, nos hemos ido informando de las ricas aportaciones de Antonio Carmona, Mario Prono, Héctor de los Ríos, Fernando Oca del Valle, Rudy Torga, Gustavo Calderini, José Luis Ardissonne, Juan Pastor Millet, Bernardo Ismachoviz, Humberto Gulino, Marcelino Duffau, Manuel E. B. Argüello, Tito Chamorro, Ernesto Báez, Agustín Núñez, sin olvidar creaciones Colectivas del grupo Tiempoovillo o de los grandes escenógrafos como Carlos Colombino, Alberto Miltos, Ricardo Migliorisi, Rubén Milessi o Nils Wiessel.

Quisiéramos destacar, entre su múltiple actuación, su labor fundamental en la afirmación y difusión del Instituto Internacional de Teoría Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL), que presidía hasta el año pasado el profesor Fernando de Toro. Sólo los que seguimos de cerca los primeros años de existencia de este Instituto, de los tres Encuentros de Teatro Latinoamericano que organizó, y de la espléndida revista La Escena Latinoamericana que puso en marcha, podemos dar testimonio de hasta qué punto fue determinante la intervención de Edda de los Ríos en todas estas empresas.

También quisiéramos señalar su actuación en el marco del Centro -9- Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT), sección Paraguay, en calidad de Directora delegada, donde asimismo está llevando a cabo una interesante labor de organización.

Pensamos que toda esta actividad, tan compleja por su carácter polifacético, es habitual en aquellas personas que trabajan en dramaturgias minoritarias adscritas, para colmo de males, en países que no han gozado de libertades democráticas, salvo en muy reducidas ocasiones. Los catalanes también sabemos mucho de estas actitudes, de lo que aquí se llama «entre tots ho farem tot» (entre todos lo haremos todo), tan admirable en los tiempos de lucha política como de inquietudes en los tiempos de democracia o de normalidad expresiva. Parece como si los creadores que trabajan contra todos los elementos y contra todas las dificultades tuvieran que hacer más actividades de las que son habituales para llevar las lagunas, los vacíos y las carencias que una situación anómala en lo cultural y en lo político acaban creando: una situación en la que continuamente se empieza de cero.

El peligro de estas actividades polifacéticas puede ser, como es lógico, la dispersión, el exceso de responsabilidad y el cansancio. Un buen antídoto para atacar estos males lo constituye el poseer una sólida formación teórica, el tener la capacidad de estructurar un pensamiento crítico y metodológicamente bien entreverado, que impida la posibilidad de que todos estos admirabilísimos esfuerzos acaben resquebrajándose y diluyéndose. Este, por suerte, es el caso de Edda de los Ríos, y el lector de estas páginas tendrá ocasión de conocer sus trabajos como historiadora en el ensayo «Expresiones teatrales aborígenes y españolas en el Paraguay», su pensamiento como militante feminista en «La mujer paraguaya: protagonista en la Historia, espectadora en el Teatro», o su aportación como

teórica en el valiente y arriesgado texto «Relato Nivaklé preparado para el proyecto Utopía 93».

Pensamos que la situación del Paraguay, con todas las dificultades que ha tenido en su reciente historia, se encuentra en una situación de privilegio. Privilegio, naturalmente, ganado a pulso y que viene a demostrarnos el -10- admirable talante democrático de este país. Paraguay es el único país latinoamericano que acepta como idioma oficial un idioma aborigen. Y en la aportación histórica de Edda de los Ríos, que se encuentra en este libro, podemos encontrar un fino y penetrante análisis de esta envidiable situación y de la riqueza que comporta.

Edda de los Ríos va analizando por igual las dos expresiones teatrales paralelas que se producen en el Paraguay. De hecho, más que dos expresiones son tres: la guaraní, la castellana y la jopará. Es especialmente interesante el momento en que se analizan las manifestaciones parateatrales y las danzas de los pueblos aborígenes que poseían un admirable respeto por la lengua hablada, la cual cuidaban y utilizaban con arte especial. Ampliando esta dimensión, el siguiente trabajo posee una doble faceta: la estrictamente reivindicativa del papel de la mujer y donde de nuevo la autora vuelve a repasar la historia teatral de la zona cultural a la que pertenece, en el apartado «El teatro en el Río de la Plata en el período colonial y en los siguientes».

Especial interés para nosotros ha tenido el capítulo «La mujer paraguaya en el teatro de hoy»; en donde Edda de los Ríos se refiere ampliamente a las aportaciones de las jóvenes actrices que introdujeron, a través de los grupos independientes, las nuevas tendencias escénicas.

Todos estos materiales ayudan a poner las bases de unas vías de futuro, de la posibilidad de tener esperanzas en cuál debe ser el papel del teatro en el próximo milenio. Seguimos la reunión «Utopía 93», que organizaron las profesoras Lamice El-Amari y María Josep Ragué. Para nosotros tuvieron especial relevancia las aportaciones de Edda de los Ríos y del gran dramaturgo británico John Arden; ambos vinieron a demostrarnos, uno desde la llamada «vieja Europa» y otra desde un «continente en marcha»; que la esperanza era posible, y en el trabajo que aquí se incluye el lector podrá encontrar caminos de reflexión y modelos a seguir, en especial para las sociedades emergentes que están llegando a la mayoría de edad teatral en el área iberoamericana. A la hora de releer los ensayos de Edda de los Ríos, que conocía directamente -11- por haberlos escuchado en distintos congresos, encuentros o festivales internacionales, me vienen a la memoria -y no sabemos muy bien por qué-, unos versos del maestro Jorge Luis Borges que, si mi memoria no me es infiel, dicen así:

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

Pensando en los muchos años que llevamos trabajando en empresas comunes y coincidiendo en foros y encuentros de todo tipo, también a mí se me hace cuento que empezó mi interés y mi amistad con Edda de los Ríos naturalmente, no consideraré eterna pero sí como de toda la vida la relación y el trabajo conjunto que hemos ido realizando, el puente de diálogo que se me ha ido estableciendo entre Asunción y Barcelona.

A veces pienso, que tal vez su padre -aquel gran hombre de teatro- me habló de ella y de su gran vocación teatral. O que quizá fue mi alumna en l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (E.A.D.A.G.) o en la Universidad. Que tal vez vino con una beca especial a escribir una tesis doctoral bajo mi dirección y, así, a lo largo de los años ha ido afianzándose nuestra amistad y mi alta admiración por los innumerables trabajos que con tanta sabiduría y amor lleva realizando. Pero no, no ha sido así, ha sido todo al revés, y precisamente fue el año pasado cuando tuve la inmensa suerte de conocer Asunción y de ir reencontrando todos los entornos familiares y cívicos que han ido configurando la personalidad de Edda de los Ríos, mi muy admirada amiga.

Como se verá, y quiero decirlo antes de acabar con este prólogo, no me he referido a su otra gran vocación y actividad: estamos pensando en los trabajos y los días de Edda de los Ríos como mujer de continuadas responsabilidades políticas. No he creído oportuno hablar de esa dimensión que aún me la hace más admirable, pero sí quisiera añadir que su vocación política como un servicio a una comunidad, a una nación y a un resquebrajadizo pero lleno de esperanza presente histórico da una especial -12- dimensión a los tres ensayos que se reúnen en este libro, y esa dimensión hace posible que las palabras de Edda de los Ríos nunca sean gratuitas, que estén henchidas de preocupación cívica en el más alto sentido de la palabra, de verdadero sentido de la Historia y de nuestro paso, de nuestro deambular a través de ella.

Ricard Salvat

Barcelona, 5 de Octubre de 1993

-13-

Expresiones teatrales aborígenes y españolas en el Paraguay

-14-

1) La fuerza de la lengua

Al reflexionar sobre el «diálogo entre dos culturas», una de las denominaciones para el encuentro producido a fines del siglo XV entre seres humanos de diferentes características en nuestro continente, es inevitable el análisis del término con el que a través de casi cinco siglos se lo denominó: conquista.

A pesar de la utilización de denominaciones alternativas con el afán de dar brillo a la celebración de los quinientos años de ese hecho, su significación antropológica emerge a través de cualquier vocablo o frase que traten de suavizarlo.

En ese sentido, conquista no es solamente la ocupación de territorios por la fuerza de las armas o de la convicción. Esta sería la primera etapa. La segunda, la más fuerte, está dada con el enfrentamiento de dos culturas diametralmente opuestas, y la última con el triunfo y supremacía de la más fuerte. No obstante, en este resultado final las características del más débil no desaparecen totalmente: se mimetizan atenuando los fuertes colores del tinte dominante.

En el proceso de amalgamiento entre los primitivos habitantes de nuestro suelo y el de los europeos, españoles en su mayoría, es el del Paraguay un caso especial de muy singulares aristas. Paraguay o Provincia Gigante de las Indias, como se lo conoció antes de que los acontecimientos históricos redujeran su territorio a las actuales dimensiones, estaba habitado por los guaraní y por otros pueblos que nunca se sometieron a éstos como los guaicurú, mbayá, payaguá, charrúa, etc.

Los guaraní, emparentados con los tupí estaban compuestos por distintas parcialidades tales como los carios, itatines, chandules, chiriguanos, etc., todas de características similares y con una unidad lingüística, el guaraní.

No se puede hablar de una cultura guaraní o tupiguaraní, ya que se trata de una agrupación de tribus cuyos antecedentes raciales podemos encontrarlos en la Amazonide, a la que también pertenecen otras tribus de cultura neolítica que no hablan el guaraní. Reciben el nombre de guaraní los -15- aborígenes que hablan el guaraní.

Este elemento se convierte en materia prima y herramienta del proceso que se inicia con el encuentro de los primeros aborígenes, diseminados en un territorio que se extendía desde el Amazonas al Río de la Plata y desde la costa atlántica hasta los Andes, con los primeros europeos.

A partir de este momento el conquistador propone, impone, solicita, exige o intercambia pero en cualquiera de estas situaciones debe recurrir al medio de comunicación más efectivo: la lengua. Esta logrará que la conquista gire en torno a ella, convirtiéndola en protagonista que acaba conquistando al conquistador.

El Paraguay ha sido desde entonces, sin paréntesis en la evolución del tiempo, hasta los días que corren, país bilingüe.

En la actualidad el guaraní es hablado por la mayoría de la población.

## 2) Los guaraní. Algunas de sus características religiosas

Los guaraní, grandes guerreros, escondían sus emociones bajo rostro inmutable y parquedad de actitudes y ademanes. Estas características, que perduran a través del tiempo y del mestizaje, se deben a la concepción fatalista que proviene de su religión, en la que se patentiza la marcada ausencia de dualismo; pues tanto el bien como el mal no son producto de espíritus específicos sino que provienen de la sabiduría divina, por lo que deben ser aceptados sin queja ni desesperación.

Al ser la voluntad divina suprema, inexorable y sin preferencia por pueblo o nación determinada, la oración en beneficio del triunfo en una guerra o del cambio de una situación determinada carece de sentido. Por esto no resulta extraño que tanto la oración como la maldición estuvieran ausentes de sus hábitos, por lo menos en el sentido que suele dárseles a ambas.

Los guaraní practicaban la oración en forma reservada, en ocasiones específicas, a través de los Caciques, de los Pajés y de los Ancianos, y su culto estaba desprovisto de formas tradicionales tales como imágenes, templos, etc. Durante siglos guardaron celosamente el texto de sus rezos dirigidos al Sol y a otras divinidades superiores, así como también a los Genios Tutelares, -16- considerados como agentes con poderes sobrenaturales, pero carentes de poder creador. Este solo es propio de los dioses, espíritus puros que no asumen formas, excepto las de fenómenos naturales como el trueno o el relámpago para manifestar sus designios que, buenos o malos, son esencialmente justos y sabios y, por tanto, inapelables.

Esto origina el estoicismo que caracteriza al guaraní y explica la ausencia de expresiones en su lengua destinadas a la blasfemia o a la maldición, actitud que podría confundirse con la apatía, pero que revela un fatalismo más inteligente que resignado, el cual conduce al enfrentamiento con el peligro y con la muerte con óptica serena.

Si bien es cierto que los términos para designar a Dios (Tupâ) y al Diablo (Añá) pueden contradecir lo expuesto, es necesario aclarar que los mismos son posteriores a la aparición de los misioneros en esta zona, quienes a través de la semejanza fundieron las divinidades superiores en un solo Ser Supremo, el mentado Tupâ, y a los Genios Tutelares en la maléfica figura de Añá.

El relacionamiento entre guaraníes y españoles se desarrolla en forma natural, y esta relación está dada por dos factores: 1) El idioma, que primero aprenden los soldados y oficiales para conseguir ejércitos de indios que los acompañen en su aventura en pos de la tierra de los metales; y 2) De las mujeres indígenas.

Salvo algunos sofocados intentos de sublevación, producidos a veces por el abuso del conquistador y ocasionales asesinatos por parte de los indígenas, los guaraní son amistosos y hospitalarios. No son precisamente los espejitos los que los atraen sino el metal que cubre el pecho de los conquistadores, el metal que facilita la tala de los árboles y la preparación de la tierra, ya que el hacha de piedra por ellos utilizada sólo astillaba la madera de los árboles y el rudimentario yvyra hakuá (madera aguzada o arado) horadaba la tierra con dificultad.

### 3) Manifestaciones artísticas

Por todo lo expuesto podemos deducir que:

-17-

1) Su patrimonio cultural más valioso estaba constituido por la lengua.

2) Su concepto de la religión, a la que más bien consideraban un «código de preceptos morales» bajo la sanción de una Voluntad Suprema, se traducía en un culto carente de formalismos, por lo que encontramos escasos antecedentes histriónicos en este tipo de ceremonias y rituales. Orgullosos de su lengua, atribuían gran importancia a la oratoria, que practicaban principalmente en las asambleas políticas, frente al peligro en vísperas de una batalla o como prisioneros condenados a muerte, caso en el que hacían gala de estas dotes, hasta el momento mismo del sacrificio. El Consejo de Ancianos para la elección de un Cacique tenía en cuenta el valor y el adiestramiento para la guerra y la capacidad oratoria. La disminución de cualquiera de estos atributos podía ser decisiva para su destitución.

«La majestad y fuerza de la expresión de la lengua, sus elegancias de dicción sobre todo cuando expresaban vehementes afectos del alma, ya sea en sus momentos de gozo y alegría, ya en los de tristeza y dolor, como en la pública celebración de una historia o en las solemnes honras» (Padre Chomé, 1736) se tradujeron en dotes para la poesía, que cultivaron tanto varones como mujeres, legándonos poemas que van desde inocentes temas amorosos y canciones bélicas hasta la relación de los grandes mitos sobre la creación del universo, el diluvio y el juicio final.

La música, la danza y el canto, unidas a estas aptitudes descriptas, amplían el panorama de su predisposición al arte en el que «el bien decir» resaltaba considerablemente.

Cantaban y al mismo tiempo movían cadenciosamente el cuerpo, imprimiendo mayor o menor frenesí a la danza cuando el tema lo requería. Un solista decía los versos y los demás, distribuidos de acuerdo con las características de la voz, entonaban los estribillos, siempre atentos al director del coro que, con el bastón de ritmo, dirigía esa armonizada conjugación de palabras, voces, sonidos y euritmia.



Su natural predisposición para la música asombró a los primeros conquistadores, a través de la orquestación de voces y de los instrumentos -18- por ellos conocidos: cascabeles, tambores, atabales, flautas de madera, de cuerno o de hueso de los enemigos, empleados en ceremonias y rituales. (Se ha discutido sobre la antropofagia de los guaraní y, evidentemente, el material ilustrativo al respecto es abundante. Realmente lo eran, pero por razones puramente rituales, y sólo la practicaban con los enemigos sacrificados).

Sus danzas (Jeroky) eran absolutamente armoniosas, y aunque los misioneros supieron explotar sus naturales condiciones para la música y la danza, nunca pudieron desviar el verdadero sentido que los aborígenes le atribuían: medio de comunicación con los seres sobrenaturales.

Los guaraní no se tatuaban. Se pintaban la cara, principalmente, con vivos colores que lograban extrayendo los tintes de vegetales y semillas, evidenciándose sus condiciones plásticas no sólo en estos casos sino también en el teñido de plumas con las que adornaban su cuerpo, sus aros y sus flechas.

Como atribuían al Jeroky o danza las características expuestas, necesitaban el estímulo obtenido con bebidas y narcóticos, extraídos también de plantas y semillas, para establecer contacto con las divinidades a través de la sobreexcitación que iba acelerando el ritmo y el movimiento hasta llegar a extremos de convulsión que concluían en absoluto estado de postración. El tabaco era usado para provocar visiones, aunque también recurrían a él como medio de amortiguar el dolor.

De este y otros medios se valían los Pajés (hechiceros) cuando se aislaban en su choza por varios días para establecer comunicación, pues esa era su misión: el contacto con los espíritus. Pero no con ese espíritu creador y todopoderoso, a quien los misioneros bautizaron Tupâ cuando aprendieron el guaraní, sino con los espíritus de los muertos, divinidades medias que se les manifestaban entremezcladas con el humo y envueltas en ese halo de magia que tanto admiraban.

El Pajé hacía sonar su maraca, hecha de calabaza pintada en vivos colores y adornada con plumas, y el sonido de las semillas de su interior «hablaba» en un lenguaje que solo el Pajé podía interpretar y transmitir.

-19-

A veces curaban a los enfermos con el poder de la magia; otras, prevenían adversidades o bonanzas, y otras aconsejaban la marcha de toda población hacia la Meca Guaraní: la Tierra sin mal (Yvy marae'y) donde no existían calamidades, ni guerras, ni muerte, donde no se necesitaba trabajar la tierra porque los alimentos abundaban y donde existían la eterna juventud, el vigor, la fuerza y la sabiduría en forma permanente.

A esto se deben las continuas migraciones guaraníicas, y posiblemente ésta sea otra de las razones por la que no construían templos, monumentos o tótems. Su paso por la tierra que trabajaban con el sistema de la roza era transitorio, y la verdadera meta era el mba'evera guasu, como también la llamaban, y que literalmente se traduce como «cosa que resplandece intensamente».

Antes de iniciar su viaje, cuando el Pajé anunciaba que había llegado el momento, se preparaban danzando en agotadores rituales que se prolongaban varios meses, hasta que la maraca del hechicero indicaba el rumbo a seguir. Otro curioso ritual era el de la salutación lacrimosa. Acostumbraban recibir a los visitantes con llantos sonoros y derramando lágrimas de alegría, que podían ser de tristeza cuando recordaban a los muertos de quienes resaltaban sus virtudes y atributos, acompañando estas manifestaciones con expresivos gestos y ademanes. Sin ser precisamente un ritual, acostumbraban proferir alaridos y gritos en las batallas. Aseguran que la sorpresa de los conquistadores fue mayúscula cuando se produjeron los primeros enfrentamientos armados y que, a pesar de la inferioridad de material bélico (arcos, flechas con punta de hueso y macana) de los aborígenes, pudieron éstos, si no vencer, por lo menos atenuar los resultados a través del desconcierto de tropas con armamentos muy superiores.

Al analizar este cúmulo de condiciones artísticas no puede menos que sorprendernos el saber que no existía un teatro guaraní a la llegada del conquistador. ¿Cómo, pues, llamaríamos a todo esto? Tenemos una lengua rica y expresiva, seres que la cultivaban cuidando rigurosamente su dicción, textos poéticos, canciones, música, danza, instrumentos, colorido, ambientación, llantos, algarabía y gritos incesantes. Todo esto sugiere los -20- espectáculos integrales que, como gran novedad, surgen en las décadas del 60 y del 70 de este siglo en base a la expresión corporal, sonido, luces, textos fragmentados, o ni siquiera eso en algunos casos. La diferencia radica en que éstos espectáculos, que ponen en boga por décadas la creación colectiva, en su mayoría no se centran o basan en algo que para el aborígen de esta zona tiene una importancia vital: la palabra.

#### 4) El fenómeno teatral

Podríamos llamar entonces a estas formas para-teatrales y, según investigaciones, hay datos de expresiones espectaculares originales que aún persisten en ciertas tribus que permanecieron hasta no hace mucho alejadas de la civilización, y que son:

- i) Exclusivamente verbales, o verbales acompañadas de una gestualidad, y / o verbales con representación.
- ii) Mixtas: danza, percusión, expresiones vocales en improvisadas representaciones con máscaras tradicionales o improvisadas, reminiscencias o influencias de la época colonial.

Es importante tener en cuenta lo dicho al principio: la población originaria del Paraguay se dividía en guaraní y no guaraní. Los primeros, habitantes de la Región Oriental, y la mayoría de los segundos de la zona Occidental o Chaco, con características muy diferentes.

Por ejemplo, en el caso guaraní, con los Axé (guayaki), grupo cuyos primeros contactos con la civilización occidental sólo datan de hace poco más de cien años, no se ha estudiado lo suficiente la parte «teatral», debido a que el encuentro social y cultural directo, que hace accesible su estudio, continúa presentando dificultades.

Los Axé tienen cantos, llantos, rescatados oralmente por los antropólogos León Cadogan, Bartolomeu Meliá, Mark Münsel y otros, y representaciones no documentadas hasta el momento, aunque transmitidas por personas que convivieron con ellos. En igual condición, fuera del área guaraní, están los Ayoreos (Moros), cuyo choque ha sido más reciente. Existen casos de otras -21- comunidades que mantienen un mayor contacto con la sociedad «occidental», pero que han logrado conservar su identidad íntegra o casi íntegramente. Al respecto podemos citar el caso Chiripá (guaraní) cuya expresión se traduce en diálogos, representaciones lúdico didácticas y carnavales con máscaras, poco estudiados. En el área de las manifestaciones mixtas, existen representaciones con máscaras que se siguen manteniendo, mezcla de ambas culturas (europea / guaraní), tales como máscaras de los Reyes Magos, Kamba Ra'angá y pesebres vivientes, de particulares características. Jeguakáva significa adornado en guaraní. Específicamente se refiere a los adornos plumarios; sin embargo, en un contexto más amplio, implica la preparación ritual o festiva para un acto de representación.

El arte del adorno tiene una tradición de gran riqueza en cuanto a la creación de arreglos, con objetos que hasta el momento han sido estudiados tanto desde el punto de vista etnológico como desde el artístico o artesanal, pero no desde el teatral, como el proceso implicado en el jeguaká.

##### 5) Las misiones jesuíticas. El teatro misionero

La supremacía del conquistador durante el período colonial se dio en la mayor parte del territorio americano a través del exterminio o de la reducción de razas y culturas existentes. Ya hemos visto que éste no es el caso de Paraguay, donde se dio el mestizaje en forma tan natural que para mediados del Siglo XVI más de quinientos mozos que recibieron el nombre de «mancebos de la tierra» se integraron a la vida social y política, orgullosos tanto de sus antecedentes hispánicos por parte de padre, como de su sangre indígena por la vía materna.

A finales del mismo siglo superaban en número los diez mil, y conjuntamente con los escasos trescientos españoles que quedaban, fundaron pueblos y ciudades, convirtiéndose en sólidos pilares de la cultura que ya podemos empezar a llamar paraguaya.

Esto en lo que a ciudades como Asunción y otras similares respecta.

Otra fue la situación de los indígenas que habitaban las reducciones jesuíticas. Aunque fueron varias las Órdenes que llegaron hasta estas tierras -22- (Franciscana, Mercedaria, Dominica) fue la Jesuita la que extendió su misión más allá de la función evangelizadora.

Llegaron a tener en sus dominios alrededor de ciento cincuenta mil aborígenes a quienes, sin apartarlos de la mayoría de sus costumbres, fueron adaptando a todo un sistema político, social, artístico y religioso.

Empezaron por comprender que el camino más corto y rápido hacia la evangelización y las transformaciones pretendidas era el del aprendizaje de la lengua indígena, y cuando lo lograron, descubrieron una lengua rica y armoniosa que suscitó los más variados elogios por parte de intelectuales y especialistas.

Los jesuitas decidieron dar a esta lengua, «de las más copiosas y elegantes que conoce el orbe», al decir de Lozano en 1754, una expresión escrita; ya que era tradicionalmente oral, y es así como nacieron, bajo su influencia, gramáticas, diccionarios y literatura en guaraní.

Los nativos de las misiones aprendían a leer y escribir en guaraní, español y latín. Con la expulsión de los jesuitas en el Siglo XVIII esa tradición se pierde, y aunque algo se recupera posteriormente no son sino fragmentos que deben más su conservación a la tradición oral que a la escrita.

En cuanto a las artes, los jesuitas supieron potenciar las condiciones naturales de los indígenas para la música, fomentando el estudio musical con los instrumentos, al principio traídos de Europa y luego de fabricación local, pues también tenían aptitudes para todo tipo de tallado en madera. Particularmente se sentían muy atraídos por el Canto, y la máxima aspiración del indígena era llegar a ser cantor. Cada pueblo de los más de treinta que fundaron los jesuitas tenía su coro con alrededor de cuarenta voces. Los niños más pequeños hacían la voz de soprano, los medianos de contralto, y los mayores barítonos o tenores.

Si bien es cierto que danzaban con singular gracia, este acto ya nada tenía que ver con aquellas que describiéramos al principio, por ser consideradas lascivas por los misioneros que a cambio de ellas, les enseñaron las suyas. El teatro misionero es de carácter religioso esencialmente, aunque también llegó al campo de la farsa.

-23-

Las primeras obras de las reducciones son piezas de carácter religioso, escritas por los jesuitas en idioma guaraní, pero actuadas por los indios. Aunque se tiene constancia de su existencia, no han llegado hasta nosotros, salvo excepciones que tampoco consisten en versiones originales, sino más bien relatos salvados por la tradición oral.

Estas obras eran generalmente de corta extensión (un acto), y los temas giraban en torno a pasajes del evangelio o de la vida de los santos.

Sin embargo, la natural inclinación del indígena hacia la danza, el canto, la pantomima, la oratoria y la improvisación los hace recibir con verdadero entusiasmo juegos inspirados en los de moros y cristianos, en los cuales los «moros» eran sustituidos por «infieles locales».

Nicolás del Techo, padre comentarista de las Misiones, nos describe una representación de estas características, celebrada en el año 1622 con motivo de la canonización del fundador de la Orden, San Ignacio de Loyola, y en la que destaca la brillante dirección del que también habría de alcanzar la canonización, Roque González de Santa Cruz, aunque para ello tuvo que esperar cuatro siglos.

San Roque González, primer santo paraguayo, incursiona en esta ocasión en el campo de las artes escénicas, dirigiendo a más de un centenar de niños divididos en dos bandos, enfrentados en simulada batalla. Según relata el cronista, «los idólatras iban adornados con ricos plumajes y armados con arco y macana; los cristianos peleaban con una cruz». La música regulaba los movimientos de los infantiles ejercicios. «Era de ver como éstos se juntaban o separaban, dividían el campo en dos partes iguales o simulaban acometidas». «Pasado algún tiempo, la batalla se declaró en favor de los cristianos, quienes llevaron a los vencidos hechos prisioneros, delante del Gobernador eclesiástico primero, y luego del civil. Los niños se echaron al suelo, pero alegremente, cual convenía a cautivos voluntarios, saltando de cuando en cuando».

La historia registra la satisfacción y beneplácito con que el espectáculo fuera recibido y también nos obliga, a través de su difusión, a proponer a nuestro santo compatriota como patrono del teatro paraguayo.

Es digna de destacar la importancia de los escenarios, del vestuario y de la -24- iluminación en representaciones de éste y otros tipos. Los primeros se instalaban en las plazas de las reducciones y, a veces, en los portales y aun en el interior de las iglesias.

El vestuario, de vivos colores, iba aumentando en proporción a las representaciones, y era bien variado e imaginativo, a los efectos de diferenciar perfectamente las características de los diversos personajes: fieles, infieles, nativos, españoles, santos y animales.

Párrafo aparte para el sistema de iluminación, realizado en base a cientos de antorchas para el caso de las representaciones realizadas al anochecer: algunas colocadas en forma permanente y otras movidas por los propios actores, proporcionaban no solamente la claridad necesaria para la visualización del espectáculo, sino también ese toque mágico y esplendoroso al que se llega en el presente siglo con el gas y la electricidad.

Recordemos que cuando hablábamos de su religión original, rescatábamos su concepción fatal de los designios divinos. Esto los alejaba permanentemente de la comprensión y aceptación del pecado, así como tampoco podían concebir Dioses que premiaran lo bueno y castigaran lo malo, por provenir ambos de su voluntad. Posiblemente por esta aceptación pacífica y serena del dolor y de la desgracia, no se dio la representación teatral en las reducciones bajo las formas de la Tragedia, como ocurrió en el Brasil.

Las piezas de fondo religioso se representaban en el atrio de la Iglesia, nunca adentro, y poco a poco los mismos indígenas empezaron a escribir sus propios libretos, con la orientación, seguramente, de los sacerdotes, pero el hecho es que lo hicieron dando muestras de condiciones para la dramaturgia que tal vez hubiera podido convertirse en tradición, de no cortarse abruptamente la labor misionera con la expulsión de la Orden.

El entusiasmo del indígena por el juego dramático, y su rápido interés y aprendizaje hasta convertirlo en importante vehículo de comunicación y preferentemente bajo las formas de la farsa, se prolonga hasta los tiempos actuales. Por tanto hay que buscar el verdadero origen del teatro nacional popular en el Teatro misionero y no en el Colonial. La transmisión del mismo -25- en forma fragmentada, recogido por investigadores y estudiosos que establecieron contacto a través del tiempo con campesinos que habían oído el relato de sus ascendientes, es el testimonio que se conserva, pues los textos escritos desaparecieron.

## 6) Teatro colonial

En la recién fundada Asunción se representan farsas y autos sacramentales que, más que genuinos, son lo que hoy llamaríamos versiones libres sobre temas y formas tradicionales de la dramaturgia española, con la introducción de fragmentos relacionados con la conquista y el Nuevo Mundo. Hay constancia de su existencia, pero el material se ha extraviado.

1544 es una fecha clave. Para la celebración del Corpus, el capellán Gabriel Lezcano, bajo las formas del auto sacramental, estrena una violenta sátira contra el Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca, depuesto un año atrás por los «tumultuarios» leales a Martínez de Irala. Nunca mejor empleada la palabra estreno o première, como la llamaríamos hoy, ya que por tratarse de un texto original se convierte en la primera obra estrenada en el Río de la Plata. La representación culmina en gran escándalo cuando se advierte que escapa de las formas religiosas para desembocar en virulenta crítica social y política.

Las piezas que le siguen transitan por el mismo sendero, pero ya sin disfraces. El portugués Gregorio de Acosta, leal a Alvar Núñez y por tanto enemigo de Irala, un año después destaca los vicios de este último, subrayando su desmesurada afición a las indias, en una farsa cuya representación concluye abruptamente a consecuencia de la represión a palos y golpizas. Con este acto, el gobernador Irala instauro la censura en el sur del continente, perdurando ésta a través de los siglos.

Del teatro de esta época solo se conserva escrita La Comedia Pródiga atribuida al clérigo Luis de Miranda y escrita en Asunción, pero publicada en Valladolid en 1554. Este alentador brote del arte teatral, sustentado en la temática de las luchas políticas, se ve

desarticulado y reducido a su mínima expresión a consecuencia de las disputas por el poder, que constituye -26- justamente lo que lo engendró.

Aunque algunos acontecimientos importantes de la vida colonial fueran celebrados con expresiones dramáticas, podría considerarse al teatro colonial en estado de estancamiento hasta el rebrote cultural del siglo XVIII, al que contribuyeron el incremento de la economía y la llegada a nuestro suelo de hombres más afectos a la pluma que a la espada.

## 7) Independencia del Paraguay

Con la independencia del Paraguay (1811) se cortan los vínculos políticos con España, pero los parámetros europeos continúan marcando pautas que lo relegan a un estado semicolonial y semidependiente.

Con la expulsión de los jesuitas todo vestigio de teatro en guaraní desaparece, y el rumbo iniciado por aquellas primeras obras de la época colonial es seguido por representaciones de farsas, óperas, autos sacramentales, comedias, tragedias, algunas del repertorio universal y otras de autores locales españoles o criollos, pero en castellano y con una marcada tendencia europea en el montaje.

Durante la dictadura del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), la élite cultural es aplastada y las instituciones artísticas desaparecen, para resurgir con fuerza con el Gobierno de los López (Carlos Antonio y posteriormente su hijo Francisco Solano), pero bajo modelos europeos y en lengua española.

Una guerra cruel que va de 1865 a 1870 trunca nuevamente el pujante movimiento cultural y social, dejando como saldo, al final de la misma, a un pueblo casi aniquilado, hambriento y desgastado. Podríamos hablar del inicio de una nueva etapa de colonización, pues tanto las tropas de ocupación de origen brasileño como los inmigrantes que arriban en busca de tierras y nuevos horizontes hablan en sus respectivas lenguas e imponen sus costumbres.

A pesar de las dificultades, el teatro y las artes en general vuelven a vivir otro período de renacimiento.

A fines del siglo XIX se construye un teatro para sustituir a los tinglados -27- improvisados que albergaban con frecuencia a las compañías de comedias, ópera, opereta y zarzuelas que recorrían en permanentes giras el continente americano.

Lógicamente, tanto estas representaciones como las muy esporádicas que se realizaban con elencos de amateurs locales se encuadran dentro de las formas de representación tradicionales.

El Teatro en guaraní, que había sido retomado en forma de Pasitos o Entremeses que se representaban en los frentes de batalla para levantar el espíritu de las tropas, nuevamente desaparece.

## 8) El siglo XX

Durante las primeras décadas se alcanza un florecimiento cultural, social, artístico y, en cierto modo, económico y, a pesar de que la educación, la justicia, la política oficial y los medios de comunicación se expresan en español, el guaraní continúa imperando. Sigue siendo la lengua cotidiana, la de la mayoría, pues casi el cien por ciento de la población, principalmente del área rural, lo habla. Sin embargo, la ausencia de una gramática escrita y la falta de enseñanza de esta lengua, que sobrevive gracias a la oralidad, contribuyen a su erosión en aumento gradual, sufriendo los deterioros propios del bilingüismo. Lentamente, va surgiendo la que el antropólogo Bartolomeu Meliá ha bautizado como «la tercera lengua»: el jopará, mezcla o consecuencia de la fusión del guaraní y del español. Remontándonos nuevamente a los tiempos de la Conquista, podemos rescatar dos corrientes teatrales bien diferenciadas:

- 1) La del teatro de habla hispana, que intentaba ser un reflejo de la tradición foránea;
- 2) La del teatro de habla guaraníca, propia de las Misiones, con orientación foránea pero marcados matices autóctonos.

Ambas se proyectan a través del tiempo, con lapsos de auge y decadencia acordes al contexto sociopolítico. Prolongándolas, llegamos a su desembocadura, la primera en el teatro llamado «culto», en español, seguido de las últimas modalidades en boga, y la segunda la del teatro -28- popular en guaraní.

Con respecto a éste podemos decir que el teatro en guaraní resurge como forma parateatral en las décadas del 20 y del 30, o como teatro marginal. Es un proceso similar al ocurrido en España con Ramón de la Cruz cuando, en franca rebelión contra la tiranía del teatro neoclásico, sale a las calles y crea el Sainete.

Un grupo de artistas locales, de vida bohemia y con conocimientos de la música y del canto popular y con capacidad para representar, es permanentemente contratado como «comparsa» o para completar las orquestas de las compañías de teatro y ópera o zarzuela que se suceden en las distintas salas con que ya cuenta la Capital e incluso alguna de las ciudades del interior.

Así se van familiarizando con los textos y partituras que reproducen fragmentariamente en sus reuniones nocturnas, después de la función. Poco a poco comienzan a convertir estas



partes en un «todo», y surgen los espectáculos llamados veladas, compuestos por fragmentos de obras teatrales o pasos o entremeses acompañados de instrumentos musicales, según el local de representación o las posibilidades de estos artistas.

Se utilizan el guaraní y el español, según el público presente, y los lugares de representación son de lo más variado: patios, callejones, salones de las casas de familia o de los clubes sociales, que abren sus puertas a esta fresca y liviana manifestación teatral.

Allí surge la figura de Julio Correa, que va evolucionando hasta producir piezas de alta calidad y contenido. Actor y autor al mismo tiempo, no tiene derecho a representar sus obras en el entonces Teatro Nacional, pues estas son en guaraní y este tipo de obras no es considerado importante.

Una nueva guerra, esta vez contra Bolivia, se desencadena en 1932 y son las obras de Correa y otras semejantes las que levantan la moral de nuestros soldados. Al término de la contienda, en 1935, Correa había logrado gran reputación a raíz de los estrenos de obras en guaraní de fuerte contenido y crítica social, matizadas siempre con algún tinte de jocosidad.

Surgen otros autores que continúan con esta línea, al tiempo que las -29- compañías extranjeras y algunos elencos nacionales continúan con el repertorio universal.

En la década del 40 ya ambas tendencias, si bien es cierto que siguen diferenciadas, comparten las carteleras asuncenas, pero las de la vertiente popular, además, recorren permanentemente el interior del país.

La década del 60 ve nacer compañías teatrales que, por primera vez, pueden llamarse profesionales, y surgen nuevos autores cuyas obras se encuadran dentro de las dos vertientes teatrales existentes. El público llena las salas, tanto para aplaudir el repertorio universal tradicional como las nuevas tendencias que llegan con los grupos de vanguardia, o para disfrutar las obras en guaraní que, salvo algunas de carácter social con marcados tintes de protesta contra la dictadura stronista, son jocosas y tremendamente ingenuas, muy parecidas al sainete madrileño o rioplatense.

Existen fundamentos sólidos para considerar los años que van de 1970 a 1985, aproximadamente, como los principales del teatro paraguayo, pues no sólo se crean nuevos espacios escénicos, sino que aparecen grupos de lo que podríamos llamar un segundo movimiento vanguardista, que sacan al teatro de su acartonamiento y lo proyectan a un nivel superior.

En el plano de la investigación, se recogen verdaderas tradiciones teatrales en guaraní, esparcidas por los pueblos, y se las reincorpora al teatro popular en dicho idioma. A principios de la década del 80, la represión, producto de una dictadura implacable y más la autocensura con mayor rigor que la censura comienzan a resquebrajar este movimiento y los estrenos de autores nacionales en cualquiera de los géneros se van haciendo cada vez más esporádicos.

En la actualidad, apenas se estrenan obras de autores paraguayos por carencia de producción, y los autores no surgen porque los elencos no estrenan sus obras. Analizando el proceso a fondo, podemos hablar de la ausencia de una tradición en la dramaturgia local, pues la mayoría de nuestras piezas teatrales son calco fiel de aquellas primeras manifestaciones de teatro misionero: escenas yuxtapuestas, con diálogos que llegan al extremo de la brillantez en ciertos casos, y temática localista, pero carentes -30- de estructura dramática.

En búsqueda de motivaciones para justificar estas falencias, podría pensarse que fueron los duros golpes recibidos en las distintas épocas, cada vez que el teatro empezaba a madurar; esto se ha dado desde las dos revoluciones comuneras (siglo XVII y XVIII) hasta la caída de la última dictadura en 1989, sin olvidar dos grandes guerras y las continuas revoluciones y «cuartelazos» que atentaron contra el florecimiento artístico.

No obstante, es necesario reconocer que las grandes creaciones teatrales se dieron, en otros medios, justamente en tales climas.

Evidentemente, la causa se centra en la ausencia de tradición en la dramaturgia, y posiblemente sea el estudio serio y reflexivo, con alto nivel de exigencias en el campo académico, el que aporte soluciones a nuestro teatro que, con altibajos, sigue bifurcándose en esas dos corrientes tan perfectamente demarcadas desde los tiempos de la Conquista.

Presentado al I Coloquio Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Teatro Cervantes, Buenos Aires, 1992.

## Bibliografía

Efraím Cardozo: «Historiografía Paraguaya»;

Efraím Cardozo: «Apuntes de Historia Cultural del Paraguay»;

Josefina Plá: «Cuatro siglos de Teatro en el Paraguay»;

Julio César Chaves: «Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata»;

Branislava Susnik: «El Rol de los Indígenas en la Formación y en la Vivencia del Paraguay»;

Arturo Alsina: «Paraguayos de otros tiempos» (contiene un importante capítulo dedicado a Correa).

-31-

La mujer paraguaya, protagonista en la historia, espectadora en el teatro

-32-

Para la Negra Morselli, Aida Portela y Peto Reisofer, cuyos nombres no aparecen aquí, pero se encuentran latentes en cada frase, en cada historia, igual que lo estuvieron durante toda su vida en cada estreno, en cada momento de la representación escénica, durante las últimas décadas.

Algunos aspectos de la legislación paraguaya con respecto a la mujer como fuente de recursos temáticos en la dramaturgia nacional

La mujer debe obtener consentimiento del marido para realizar los siguientes actos:

Trabajar fuera de la casa, ya sea en una profesión, industria o comercio por cuenta propia;  
Para emplearse al servicio de un patrón o realizar trabajos por cuenta propia, pero por encargo de otro;

Para formar parte de cualquier tipo de sociedades comerciales;

Para aceptar donaciones o recibir herencias que impliquen hacerse cargo de deudas del causante;

Para renunciar a legados y herencia;

Para regalar sus bienes propios cuya administración se ha reservado. (Artículo 7 de la Ley 236 de 1956 sobre los Derechos Civiles de la Mujer)

Olvidemos el aspecto jurídico para entrar en el dramático, aprovechando la fuente de recursos temáticos que la misma ofrece. Si se tomaran como punto de partida los incisos a) y b) del Artículo 7, la trama giraría en torno a una mujer que desea trabajar fuera del hogar, el marido se opone y empieza la comedia o la tragedia según el género dramático escogido por el autor. Podría cargársele el tinte si, obedeciendo a otro de los incisos, el obsecuente esposo negara a su cónyuge el permiso para donar un predio o una alhaja de su propiedad a uno de sus hijos. Estas decimonónicas escenas podrían sin embargo llevar a un desenlace satisfactorio si se toma en cuenta el último párrafo del artículo, que dice: «En todos los casos el juez podrá suplir la negativa del esposo o la imposibilidad de dar su consentimiento».

Al entrar en vigencia el Código Civil, que en 1987 deroga al adoptado a fines -33- del siglo pasado, se relega a la mujer casada a una situación de incapacidad relativa de hecho, al convertir al esposo en «administrador de los bienes de la sociedad conyugal y de los

propios de la esposa», lo que desencadenaría una verdadera tragicomedia si se la llevara a escena.

Una mujer que se desenvuelve, correcta o exitosamente, en el plano profesional durante varios años, contrae nupcias y se encuentra con la sorpresa de que el flamante esposo no solo le niega el consentimiento para trabajar, sino que, gracias al nuevo Código Civil, impone su voluntad en la administración de los bienes de la esposa.

Afortunadamente siempre la última palabra la tendrá el canoso y bonachón juez que, comprensivo, dará sentencia a favor de la atribulada, esposa. Lejos están de cumplirse, casi a finales del siglo XX, los ideales de aquella primera feminista y también primera abogada paraguaya, Serafina Dávalos, cuyo pensamiento más conocido, síntesis de su tesis doctoral que data de 1907, expresa: «Si queremos un país verdaderamente democrático, debemos empezar por organizar el hogar sobre la base de la igualdad».

Si bien no se han logrado a plenitud los ideales de una mujer cuya lucha pudo haber inspirado a algún dramaturgo local, podemos por lo menos regocijarnos con la desaparición de este capítulo de nuestra legislación con respecto a la mujer. Su episodio final, de reciente data, es digno de escenificarse:

La acción se desarrolla frente al Palacio Legislativo en una calurosa tarde de diciembre de 1991.

Por tercera vez, la Coordinadora de Mujeres del Paraguay insiste en presentar el Proyecto de Reforma del Código Civil, esta vez ante el Senado, ya que la Cámara de Diputados lo congeló durante dos años, antes de rechazarlo.

Esta Coordinadora que agrupa a catorce organizaciones de mujeres de distintos sectores de la sociedad paraguaya, luego de años de lucha a través de seminarios, simposios, encuentros, paneles, debates, publicaciones, caminatas, sentatas y paratas, convoca a la ciudadanía a sumarse a su demanda en favor de una sanción favorable por parte de la Cámara Alta. Una -34- multitud se reúne en el lugar señalado portando pancartas, carteles, afiches y, con altavoces o a capella, baila, canta y pronuncia discursos cuyo contenido es la demanda en favor de la reforma. De tanto en tanto, sale del edificio algún Senador a parlamentar con las presentes, prometiendo su voto a favor de la causa. Lógicamente, no faltan aquellos que en una producción teatral llamaríamos «figurantes», quienes, manteniéndose en discreto segundo plano, ríen displicentemente ocultando el rostro detrás de algún balcón del edificio, mientras llegan hasta ellos los ecos de las rondas infantiles con textos cambiados que entonan las manifestaciones:

Sobre la desigualdad  
unos bailan, otras sufren  
sobre la desigualdad,  
unos bailan, y yo no.  
Hacen así (pulgar para abajo)

así los diputados  
hacen así (pulgar para abajo)  
así no quiero yo  
hacen así (pulgar para arriba)  
así los senadores  
hacen así (pulgar para arriba)  
así me gusta a mí

o:

Arroz con leche  
me quiero casar  
con el anteproyecto  
de la igualdad.

-35-

Con ese sí  
con otro no  
con ese diputado  
no quiero yo.

Este último se entonaba cada vez que aparecía, entrando o saliendo del Congreso, algún Diputado de los que, en su momento, habían votado en contra del Proyecto, luego del largo período de congelamiento.

Los Diputados son recibidos con silbidos y saluciones sarcásticas; los Senadores, con aplausos y esperanza.

Un verdadero montaje teatral en escenarios naturales en el que alternan lo doloroso del texto dramático con el colorido y pintoresquismo del texto espectacular.

La sanción favorable, en julio del presente año, arranca aplausos, mientras el imaginario telón baja ante la complacencia de las mujeres que trabajaron incansablemente para imponer sus modificaciones sustanciales, bajo la autorizada firma de la jurista compatriota Mercedes Sandoval de Hempel. Consignamos todo esto a modo de preámbulo, pues deseamos basarnos en el hecho de que en el Paraguay la mujer ha protagonizado los más variados hechos en el transcurso de su historia, y sin embargo la dramaturgia local o no los ha registrado o lo ha hecho en forma deslucida.

Para demostrarlo es necesario remontarnos al pasado, a los efectos de relacionar características propias de las primitivas pobladoras de nuestro suelo con la mujer de hoy, producto del proceso y aparición del mestizaje, que se inicia con el encuentro de dos culturas a principios del Siglo XVI. Este viaje al pasado nos conduce a la primera protagonista de nuestra historia: la mujer indígena.

Algunas consideraciones acerca de los indígenas locales

El Paraguay, conocido como «Provincia Gigante de las Indias» antes de que las desmembraciones sufridas lo relegaran a su extensión actual, está -36- dividido por el río de su mismo nombre en dos regiones totalmente diferentes:

La Oriental, mesopotámica, con suaves ondulaciones, zonas de exuberante vegetación, clima templado y tierras fértiles regadas por los ríos principales y sus afluentes.

La Occidental o Chaco, de suelo en parte fangoso y en parte arenoso, de clima caluroso y escasa vegetación.

Estas regiones albergaban a grupos étnicos de diferentes orígenes y características, lo que explica los continuos enfrentamientos entre unos y otros. De estos grupos resaltaremos principalmente dos:

El amazónico o sélvido de origen protoasiático y el pámpido de origen protoaustraliano.

Los guaraní emparentados con los tupí, no constituían una etnia individualizada sino una agrupación de parcialidades con unidad lingüística común. Es por esto que no se puede hablar de una etnia guaraní o tupiguaraní, sino de una agrupación de tribus cuyos antecedentes podemos ubicar en la Amazonia a la cual también pertenecen otras tribus de cultura neolítica que, a pesar de la comunidad de origen, no hablan la misma lengua. Por tanto, reciben esta denominación solo los aborígenes que hablan el guaraní, aunque estén agrupados en distintas tribus tales como la de los cario, itatines, chandules, chiriguano, etc.

Su innata tendencia a la libertad les permitía cambiar de parcialidad e incorporarse a otra sin ningún tipo de consecuencias. Sus excelentes condiciones físicas contribuían a que soportaran estoicamente el hambre y la sed, y como no conocían otro medio de locomoción que sus piernas, eran grandes caminantes, corredores y nadadores, aunque para viajar por agua alternaban la natación con el uso de canoas que construían ahuecando troncos de árboles. Si sumamos a estas dotes su natural valentía, podemos comprender su constante actividad bélica orientada a la conquista de otras naciones, lo que los llevó a principios del Siglo XVI hasta las estribaciones andinas con el propósito de atacar el Imperio Incaico al que no lograron penetrar, pero sí poner en jaque.

Su propia denominación guaraní, proviene de guerra, guerrero y hasta la llegada de los españoles mantuvieron periódicas guerras y escaramuzas contra tribus a las que nunca lograron someter tales como los guayucurú, mbayá, payaguá, agaces, etc.

Fue precisamente esta situación permanente de guerra entre tribus la que favoreció la pronta alianza que los guaraní sellaron con los españoles, que si bien es cierto fueron amistosos con los invasores no lo es menos que vieron en esta alianza la posibilidad de aumentar y mejorar sus recursos bélicos para vencer a sus proverbiales enemigos.

No conocían el hierro ni la rueda como todas las demás culturas. Sus armas de guerra eran el arco, la flecha y la macana. Las puntas de las flechas de maderas duras o de huesos extraídos de los cadáveres del enemigo, y practicaban la antropofagia, pero dentro del marco específico del rito. Luego de las batallas, los prisioneros eran sacrificados en ceremonias de las que participaba toda la tribu, incluidos mujeres y niños. Suponían que al consumir los restos del enemigo ultimado, adquirirían sus cualidades heroicas y éste, por su parte, conservaba su fuerza y coraje hasta el final, pronunciando encendidos discursos en los que se ufanaba de haber participado de rituales semejantes, en los que las víctimas pertenecían a la misma tribu que sus actuales victimarios.

La propiedad privada carecía de importancia para ellos, y si defendían la tierra con fiereza se debía más al instinto que a la noción del derecho a la misma. En la vida tribal no existían diferencias de ningún tipo. No llegaron a construir ciudades sino grupos habitacionales llamados tekohá en los que compartían la vivienda varias familias. Era imposible distinguir al Cacique por su casa o atavío, pues éste desarrollaba la misma actividad que los demás y su autoridad no era despótica sino más bien paternal. Aunque el cacicazgo podía ser hereditario, era generalmente un cargo electivo en el que se tenían en cuenta sus condiciones para la guerra y dotes personales, entre las que la elocuencia al narrar sus méritos y hazañas, sumada a una correcta dicción, jugaba papel preponderante. La encargada de la elección, era una asamblea o atyguasú, compuesta por los jefes de familia, la que, -38- además, orientaba y aconsejaba en las situaciones de emergencia; su fallo era inapelable. Es importante recalcar el sentido igualitario imperante y su desconocimiento de la propiedad privada. Tampoco existían clases aristocráticas o privilegiadas, ni castas guerreras o sacerdotales.

Eran seminómadas, posiblemente porque no conocían más sistema de cultivo que el de la roza, que agotaba la tierra en pocos años, lo que los impulsaba al traslado constante. La caza, la pesca y la recolección, eran parte básica de su economía, y su alimentación se complementaba con los productos de la tierra, tales como el maíz, el maní, la mandioca, la batata, el zapallo, los porotos, etc.

Eran hospitalarios y fieles a sus principios, y aunque de tendencia amistosa, ocultaban sus emociones y sentimientos bajo el hermetismo gestual y la parquedad en la expresión verbal, características que perduran a través del tiempo y del mestizaje y que se deben a su concepción fatalista de la organización del mundo y de la naturaleza. Su religión difiere de las demás por la ausencia de dualismo. Para ellos no existían espíritus del bien o del mal. Sólo los dioses eran responsables de ellos, y el hombre debía aceptar sin quejas ni

desesperación sus designios, por dolorosos que fuesen. Su voluntad era la Suprema e inapelable justicia y sin preferencia por un pueblo determinado. Por esto, en el caso de las guerras, la oración en favor del triunfo carecía de sentido. Generalmente, los guaraní excluían de sus hábitos tanto la oración como la maldición.

Esto puede llevar a pensar que los guaraní no rezaban. Lo hacían, sin embargo, pero reservadamente, en ocasiones específicas y a través de los Caciques, los Pajés y los Ancianos, negándose a transmitir los textos de los rezos dirigidos al Sol, a los genios Tutelares que consideraban agentes con poderes sobrenaturales, pero carentes de poder creador, y a sus Dioses, supremos creadores y gobernantes de todo lo creado.

Estos se manifestaban a través del trueno o del relámpago, siendo autores de lo malo y de lo bueno, esencialmente justos, y por tanto sus designios, eran inapelables. Ello origina el estoicismo que caracteriza al guaraní, y establece el porqué de la ausencia de expresiones en su lengua para la -39- blasfemia o la maldición. Esta actitud, que suele confundirse con la apatía, revela un fatalismo más inteligente que resignado, pues visualiza el peligro y el dolor con una óptica serena, que ayuda a sobrellevarlos con entereza. Creían en la inmortalidad del alma, la que, a la muerte del ser humano, se desprendía del cuerpo pero vagaba por los lugares que había transitado en vida. Los indígenas que no concebían que un dios pudiera castigar, temían a estas almas errantes y a los semidioses que poblaban su rica mitología, considerándolos como agentes justicieros. Estas almas, llamadas Añá en general, tenían la particularidad de conservar las virtudes y los defectos del ser al que pertenecieran en vida. De ahí la existencia de los buenos espíritus, que actuaban de protectores de los humanos (algo así como Ángeles de la Guarda) y de los malos espíritus, causantes de castigos y ataques. En estos últimos se basaron los misioneros para crear al Diablo, no existente en la religión indígena, y si bien es cierto que en lengua guaraní existen los vocablos Tupâ y Añá para designar a Dios y al Diablo, éstos son posteriores a la aparición de los evangelizadores que lograron, a través de semejanzas, relacionar los conceptos religiosos del indígena con los del cristiano.

La religión, que siempre había sido para los guaraní un Código y unos preceptos morales bajo la sanción de una voluntad suprema e inexorable, estaba estrechamente ligada a la cosmogonía y a la mitología, aunque independiente de ellas. Ambas eran ricas e ingeniosas y dejaban traslucir su concepción de la creación del universo, del hombre, del fuego, del lenguaje, del diluvio y de profetas que habían desaparecido luego de enseñar los secretos de la agricultura. Algunos de estos secretos e interpretaciones los reservaron sólo para escogidos.

Otros, sin embargo fueron transmitidos por medio de los Pajés o hechiceros, que para recibir o interpretar mandatos sobrenaturales debían aislarse, y a través del ayuno, de los estimulantes obtenidos de ciertas semillas molidas y del tabaco que aspiraban en largos canutos, entraban en contacto con estos agentes, quienes eran los que les conferían sus poderes de predicción, curación e incluso resurrección, a través del sonido que producía la maraca.



Sólo el Pajé podía interpretar sus sonidos y transmitir sus deseos y predicciones, así como el origen de las cosas. Los Pajés, generalmente ancianos, y mujeres algunas veces, tenían poderes para producir y detener cataclismos, y aunque hemos mencionado una de las principales causas lógicas de su falta de asentamiento en lugar fijo, eran ellos los que determinaban el inicio de sus célebres migraciones. No olvidemos que los guaraní buscaban en este mundo lo que los cristianos esperan del otro. Este paraíso es el Yvy marae'y o Tierra sin mal, país de la abundancia, en el que las cosas se dan por sí mismas, en el que no existen la enfermedad ni el dolor, y en el que se recuperan la juventud y el vigor.

Cuando el Pajé lo anunciaba, el pueblo entero se entregaba a un ritual de varios días de danza y luego emprendía la marcha hacia esa tierra que llamaban mba'everá guasu (cosa que resplandece intensamente) al son de la maraca del hechicero que le iba indicando el camino.

Esta búsqueda constante ha sido la verdadera causa de su extensión por casi todo el continente, y es posible que la división de las dos grandes familias de origen étnico común, tupí y guaraní, se deba a esta razón y no a la leyenda basada en la disputa de dos mujeres, digna de trascender a través de la dramaturgia: «Tupí y Guaraní, eran dos hermanos que llegaron por el mar a las costas del Brasil con sus respectivas familias. Se establecieron y vivieron en armonía y en constante crecimiento casi hasta el extremo de no haber ya en el espacio habitado. Esto originó las primeras reyertas que adquirieron proporciones alarmantes a consecuencia de las disputas de sus dos mujeres por un bello papagayo hablador. Ante la posibilidad de una guerra de exterminio, ambos hermanos decidieron separarse. Tupí, por ser mayor, permaneció en el Brasil con su numerosa descendencia y Guaraní, al frente de la suya, emprendió la marcha hacia la región que hoy ocupa el Paraguay».

### Importancia del rol de la mujer indígena

Hemos visto cómo y por qué los guaraní se extendieron por el territorio aludido. Es importante recalcar ahora el papel protagónico que los mismos -41- concedían a la mujer en sus ansias expansivas y de seguridad. Por considerar a la familia base de la organización social, la política de alianzas entre tribus fue puesta en ejecución a través de la mujer. La ofrenda de ésta al forastero era signo de aprecio, como era normal el intercambio de mujeres. En las escalas realizadas en camino hacia sus incursiones guerreras o sus migraciones, acostumbraban dejar a sus mujeres a los efectos de labrar alianzas a través del elemento que, posteriormente, jugaría un papel vital en el período de la conquista: el lecho nupcial y su posterior consecuencia, el nuevo ser nacido de vientre guaraní. Esto fortalecía la figura del tovjá o cuñado con respecto a la del padre, pues adquiría gran responsabilidad con respecto a la crianza del sobrino. Los vínculos amistosos se fortalecían aún más gracias a la política de parentescos, y justamente estas características exogámicas adjudicaban a la mujer la pertenencia del hijo.

Aunque monógamos en algunos casos, en otros practicaban la poligamia, siendo ésta casi obligada en el caso de los caciques, importancia que se cimentaba en vínculos de parentesco con mujeres de otras tribus a través de dicha práctica, que la mujer veía con naturalidad, teniendo que guardar ella, en cambio, absoluta fidelidad.

Las mujeres se confesaban ante el Pajé y lo hacían públicamente, siendo la infidelidad femenina objeto de duros castigos.

Practicaban el hábito del casamiento precoz, pero para ser declarados aptos, tanto la mujer como el varón debían superar duras pruebas. La hembra tenía que demostrar capacidad y resistencia para la labor doméstica, de transporte y de labranza, y el hombre su coraje. La división de los roles en la pareja exigía que la mujer trabajara para que el hombre pudiera dedicarse a la caza, a la pesca y a la guerra.

La alfarería, el hilado, la cestería, la tintura y la preparación de ornamentos eran exclusiva responsabilidad femenina; en cambio, las artes eran compartidas con los varones.

Si de algo se enorgullecían los guaraní era de su lengua, que no solo cultivaron a través de la oratoria sino también de la poesía; si bien es cierto que la primera era el instrumento que permitía el lucimiento de los varones -42- en asambleas políticas, en vísperas de batallas o frente a la muerte en el caso de los prisioneros, era la poesía el arte compartido con las mujeres, que la cultivaban esmeradamente.

Con la integración de música y poesía en maravillosa armonía, participaban conjuntamente con los hombres de los yeroky o danzas, que servían como medio de comunicación con los seres sobrenaturales y de preparación para sus migraciones. Cuando bailaban solas enfatizaban la gestualidad y los movimientos, guardando diferencia de voces con respecto a los varones, pues llevaban generalmente las de tiples, contraltos y tenores. Su predisposición para la música, que lograban con instrumentos rudimentarios, flautas de tacuara o de hueso (por lo general de los enemigos sacrificados), maracas, atabales, tambores, etc., asombró a los europeos, como así también la ordenada orquestación de voces y de música. Un guía hacía de solista, y los demás entonaban los estribillos correspondientes que obedecían al que, con un bastón, actuaba de director del coro.

La mayor parte de sus secretos y tradiciones fueron transmitidos por medio de la narración oral y del canto, por carecer los guaraní de escritura.

En cuanto al teatro, podemos hablar de formas parateatrales, pero destacando que la mayoría de las expresiones espectaculares se apoyaban en la expresión verbal solamente o en la verbal acompañada de una gestualidad. Esto se debe a la maravillosa estructura del idioma guaraní, que despertaría, a la llegada del europeo, comentarios como el del P. Chomé en 1736: «Nunca hubiera pensado que entre bárbaros existiese una lengua que en manera alguna es inferior, a mi juicio, en armonía y nobleza a las que aprendí en Europa» o el del padre Peramás en 1793 «El guaraní nada tiene que envidiar al griego o al latín en artificio y elegancia» y en el presente, el de Efraím Cardozo: «Lengua aglutinante en la que para traducir cada palabra se necesita una frase en los idiomas cultos, por ser cada una de

ellas una metáfora comprimida al extremo; es una densa condensación de vocablos lograda a través de síncopas, aféresis y apócope. *yvytu*, viento, es aliento de la tierra; *porá*, hermosa, significa semejante a la flor, *tesa'yi*, pupila, es semilla de los ojos; hay gran abundancia de vocablos onomatopéyicos que -43- imitan los sonidos de la naturaleza: *sununú*, trueno; *chororó*, cascada; *operé*, aleteo del ave, *syryry*, deslizamiento del arroyo; *piriri*, chisporroteo; *pororo*, explosión».

Los guaraní no sólo estudiaban su lengua materna, sino que celaban por su pureza, y cuando se produjo el encuentro entre hombres pertenecientes a dos diferentes culturas, nuevamente la mujer fue el factor de enlace para la fusión de ambas, y dos fuerzas se conjugaron en el nuevo ser, producto del amalgamiento: la sangre y la lengua.

Gracias a la continuidad de esta política integracionista de los guaraní y a la ausencia de mujeres entre los primeros conquistadores, el mestizaje se dio en forma espontánea. Pero la importancia del proceso radica en dos de sus resultados: la adopción del idioma por parte de los españoles y la fusión de éstos con las indígenas, cuyo resultado fueron los llamados «mancebos de la tierra» que sumaban más de diez mil a fines del Siglo XVI, y que se sentían orgullosos tanto de su ascendencia española como de su sangre indígena. Mientras la supremacía del conquistador se dio en la mayor parte del continente americano a través del exterminio de las etnias y culturas existentes, en el nuestro ni siquiera puede hablarse de un predominio cultural absoluto, ya que la penetración de factores culturales de una y otra parte fue recíproca.

No puede negarse que los amistosos guaraní intentaron sublevarse, pero esto se debió más a los abusos cometidos por parte de los españoles que a su infidelidad a las alianzas.

La historia registra que el primer gran intento de sublevación contra los españoles fue detenido gracias a la delación de una indígena, pero el proceso de paz se restableció merced a nuevas uniones de carácter conyugal entre españoles e hijas de caciques.

Si dejamos de lado la visión idílica de este proceso, analizándolo desde una óptica diferente e individualista, el resultado es lacerante. Bartolomeu Meliá nos la presenta así: «Siendo la mujer considerada como valor económico principalmente y no precisamente humano, se llega al caso de que las mujeres no eran dadas por los guaraní, sino sacadas de las aldeas por la -44- fuerza. Eran las famosas rancheadas, en que se las sacaba violentamente del lado de sus padres, hermanos o maridos... Poco a poco Asunción y otras ciudades se iban convirtiendo en campos de concentración de mujeres guaraní humanamente prostituidas, físicamente violentadas, gimiendo bajo el peso de los trabajos forzados. Dentro de esa situación, la mujer guaraní paraguaya llegó a tenerle odio a la función de ser madre, lo que se había convertido en aquel mundo colonial en algo terrible». «Mujeres que mueren y revientan con las pesadas cargas y a otras y sus hijos les hacen servir en sus granjerías y duermen en los campos y allí paren y crían módicos de sabandijas ponzoñosas y muchas se ahorcan y otras se dejan morir sin comer y otras toman yerbas venenosas y que hay madres que matan empariéndoles diciendo que lo hacen por librarlos de los trabajos que ellas padecen» (Ordenanzas para el buen gobierno del Río de la Plata hechas por Hernandarias en 1603). Y continuamos citando a Meliá: «Esas mujeres por no dar vida a la muerte, daban

muerte a la vida. De todo este desgraciado sistema, el mayor peso había caído sobre la mujer guaraní, quien había perdido la dignidad de ser esposa y el gozo de ser madre».

Nos hemos extendido en las semblanzas de los guaraní y en el proceso de mestizaje porque pensamos que, a pesar del extenso material publicado al respecto, parte del cual no hacemos otra cosa que recopilar y sintetizar, es muy poco lo que de ellos se conoce, y porque pensamos que aún pueden servir de interés para una dramaturgia consciente y testimonial.

El teatro en el Río de la Plata en el período colonial

Podríamos hablar de dos corrientes teatrales bien diferenciadas:

1) El teatro encomendero, cuya forma es la tradicional de la dramaturgia española, con temas basados en las luchas políticas de los gobernantes y adelantados españoles.

Se expresa en castellano, y en él se sitúan las primeras manifestaciones teatrales del Río de la Plata, siendo una de ellas generadora de la censura en forma de palos y golpizas, con la que los representantes del gobierno reprimieron el fuerte ataque dramático hacia las non sanctas costumbres de -45- cometer excesos carnales con las indígenas. En una farsa estrenada con motivo de las bodas de una hija mestiza de Domingo Martínez de Irala con Francisco de Vergara (1551) se alude a la situación de enfrentamiento continuo de los leales (partidarios de Alvar Núñez) y los comuneros (partidarios de Irala). Pero tanto ésta como otras de las que se tiene noticias no han llegado hasta nosotros. La excepción la constituye La comedia pródiga, atribuida al clérigo Luis de Miranda y publicada en Valladolid en 1554.

Los sinsabores sufridos por las pocas mujeres que vinieron de España, que nos llegan a través de la carta que Isabel de Guevara dirigiera a la Princesa Gobernadora en 1556, o el misterioso relato de los indios Xarayes a Alvar Núñez sobre unas Amazonas, mujeres que peleaban como hombres y que eran poseedoras de ricos metales, tal vez hubieran podido servir temáticamente al teatro encomendero de no haber abortado la corriente artística a consecuencia de las luchas intestinas de los conquistadores. Esta división en dos bandos, alvaristas e iralistas, que registra el incipiente movimiento teatral rioplatense, fue la causante de una anarquía general que fue debilitando las actividades artísticas hasta la desaparición de las mismas. Esta será una constante en los distintos períodos de nuestra historia hasta la época actual.

Aunque acontecimientos importantes de la vida colonial fueran celebrados esporádicamente con expresiones dramáticas, comedias, autos sacramentales, tragedias, etc., puede considerarse al teatro colonial en estado de estancamiento hasta un rebrote cultural en el siglo XVIII pero, lamentablemente, también se revitaliza la lucha intestina con el

resurgimiento de la Revolución Comunera, que termina arrasando por segunda vez con corrientes artísticas y cabezas pensantes.

La escritora nacional Concepción Leyes de Chaves plasma en la narrativa una verdadera escena de esta segunda revuelta, que pide a gritos representación teatral.

«...cuando Elvira Mena de las Llanas, hija de Juan de Mena, uno de los caudillos derrotados, supo que su padre había caído en el cadalso de Lima, -46- junto a José de Antequera y Castro; se despojó del luto que guardaba por otro motivo, vistió de blanco y paseó por las calles de Asunción en compañía de doña María de Insaurralde. No se lleva luto por los que mueren por su Patria, dijo. El vocablo Patria, usado por primera vez en el Continente, se refería al suelo americano y lo pronunciaba una mujer, en el Paraguay...».

2) El teatro misionero se desarrolla en guaraní, sobre todo el relacionado con la vida en las Reducciones. Paralelamente al mismo, en los Colegios dirigidos por los jesuitas el género dramático se mantiene dentro de los parámetros europeos.

Hemos visto la importancia que los guaraní concedían a su lengua, y algunos de los comentarios de admiración de los muchos que ésta despertó entre lingüistas y estudiosos. Los jesuitas, conscientes de ello, inician su labor de catequesis utilizando la lengua como principal medio de comunicación y la tendencia natural del indígena hacia la música, el canto, la pantomima y la oratoria. La articulación y evolución de estas expresiones, que pasan del ritmo y sonido a formas de creación e interpretación musical e instrumental, de la simple oratoria al diálogo, y del movimiento compulsivo del cuerpo a la correcta expresión mímica y gestual confluyen en un teatro misionero reduccional de fondo religioso y formas profanas, interpretado por y para los indígenas, sobre textos que pertenecen a los misioneros, pronto ve surgir a sus primeros autores nativos. Tal es la afición que se despierta en el guaraní hacia el teatro, que en las décadas posteriores a la expulsión de los jesuitas se siguen representando obras, la mayoría en guaraní, aunque tenemos constancia de que en las reducciones la producción dramática fue trilingüe (latín, castellano y guaraní). Efectivamente, tanto el indígena como el mestizo cultivaron ambas lenguas, castellano y guaraní, siendo normal hasta la fecha su coexistencia. En cuanto al latín, como se sabe, era de uso para las ceremonias de carácter religioso y los indígenas lo utilizaban bajo la estricta dirección de los sacerdotes. Quedan comentarios de coloquios en dicha lengua, que despertaron admiración en ocasión de visitas de Provinciales y autoridades de la Orden.

En cuanto a la participación de la mujer en este período es casi nula. Se le -47- prohíbe danzar, y por consiguiente, actuar. Los magníficos espectáculos de carácter coreográfico son severa y celosamente controlados por los jesuitas que ven en las danzas indígenas vestigios de paganismo y lascivia. La danza, que había sido para el indígena medio de comunicación con los espíritus, y que daba cabida a toda la tribu, con discriminación de sexo o edad, cambiaba ahora de motivación y se cerraba a la participación femenina. La reglamentación de la orden a finales del siglo XVII lo expresa claramente: «No entrarán en la danza mujeres, ni muchachas, ni hombres en traje de mujer». Esta prohibición se

extendía también al teatro, aunque con excepciones esporádicas en las que el texto exigía la aparición en escena de la Virgen María o de alguna santa en especial. Con estas disposiciones, se relega a la mujer a la condición de espectadora.

Estas dos vertientes del teatro, la Encomendera y la Reduccional, se proyectarán a través del tiempo con mayor o menor auge, según la tendencia cultural predominante relacionada con las circunstancias sociales y políticas del medio.

## Período independiente

Durante el período precedente al de nuestra independencia y hasta los inicios de la dictadura del Dr. Gaspar Rodríguez de Francia (1814-40), el teatro sigue ocupando lugares preponderantes en la vida cultural paraguaya, pero acercándose más a las formas tradicionales europeas.

Las instituciones culturales y artísticas desaparecen durante la dictadura del Dr. Francia, para resurgir con el Gobierno de Carlos Antonio López, quien contrata al español Ildefonso Bermejo para formar un elenco teatral. Con el apoyo de su esposa, éste comparte la responsabilidad de seleccionar actores y repertorio, la construcción de un edificio, los ensayos, la dirección, la actuación y la realización de tareas de carácter técnico, que concluye en el estreno de la primera obra teatral representada por un elenco oficial, el 4 de noviembre de 1855. «Dos señoritas de familia mediana», según rezan las crónicas, formaban parte de él, pero la historia no registró los nombres de -48- estas primeras actrices de nacionalidad paraguaya. Doña Purificación de Bermejo, al tiempo que acompaña a su esposo en la noble tarea de la creación del primer elenco local, además de protagonizar picantes y provincianas escenas propias de algún sainete de la época, trabaja en un «Catecismo de deberes domésticos de las madres de familia y de las señoritas que han de serlo», cuyo resultado final, bajo el mismo título, dedicó a Doña Juana Pabla Carrillo, primera dama de la Nación.

En 1858 arriba al país la primera compañía española, encabezada por la actriz María Barreda; a ésta habrán de seguir muchas otras, algunas de las cuales permanecen meses en el país, incorporando a figuras locales para algunos estrenos.

A la muerte de don Carlos en 1862, le sucede en el Gobierno su hijo Francisco Solano, y el auge de las artes en general y el del teatro en particular marcha acorde con el progreso que caracteriza al período lopizta.

En julio de 1864 aparece la primera obra teatral escrita en el país: El amor, o el 24 de julio, dedicada al Presidente por ser ese el día de su natalicio. La autora es una mujer, Mercedes Zárate, de la cual sólo se sabe que formó parte del elenco de Bermejo.

Al hablar de Francisco Solano López y de su tiempo, no podemos dejar de mencionar a una mujer que, siendo extranjera, se constituyó en la gran protagonista de la historia y de todas las historias de la época: Elisa Alicia Lynch, Madame Lynch o «Madama Lynch» como se la llamó y se la sigue llamando. Aunque nacida en Irlanda, López la conoce en Francia y la trae al Paraguay, convirtiéndola, si no en su esposa, por estar ésta casada, en su compañera. Nunca fue aceptada por la familia López, pero se instaló como una reina y se constituyó en una fuerza política paralela, a la que rendían pleitesía miembros del gobierno, diplomáticos y visitantes extranjeros ocasionales. Esbelta, rubia, de ojos claros, elegante, inteligente, ambiciosa y de una fortaleza rayana en la crueldad, cogobierna con su compañero, a quien acompaña hasta sus últimos momentos, durante los cinco años que dura la guerra que enfrenta a la Argentina, el Brasil y el Uruguay contra el Paraguay.

-49-

Impulsó las artes y fue promotora de la contratación y venida al país de innumerables músicos, artistas, escritores y científicos. Construyó su propio teatrino en las afueras de la ciudad, y allí ofrecía veladas artísticas de real importancia. Todo aquel que conoce o llega a conocer la historia del Paraguay piensa en la relación del Mariscal López y de Madama como tema principal para una novela, drama o film, y de hecho son muchas las páginas que tanto escritores nacionales como foráneos llenaron con el relato de sus apasionantes aventuras. Aunque son muchos los personajes que tienen cabida en esta historia, resaltaremos principalmente el de una mujer que desde el aspecto físico hasta el espiritual cumple un rol antagónico: Pancha Garmendia. Blanca, de cabellos y ojos negros, esbelta, inteligente y virtuosa, era «La novia» que la sociedad paraguaya quería ver convertida en esposa del mariscal. López acostumbraba a tomar lo que quería, y aunque se acercó a Pancha, las matronas de la época aseguraban que ésta se mantuvo firme ante sus demandas, pero con el tiempo, tal vez, el caso hubiera concluido en boda, de no haberse interpuesto la odiada irlandesa.

En 1987, el dramaturgo nacional Alcibiades González Delvalle concluye el texto dramático que trabajó durante mucho tiempo y la obra se estrena ese mismo año bajo el nombre de Elisa. Aunque con algunas deficiencias de orden estructural, la puesta resulta exitosa y es el único testimonio teatral, hasta el presente, del paso de estas dos mujeres tan significativas en la historia paraguaya. Una versión poética de las muchas que surgieron a lo largo de este siglo, nos da con pinceladas certeras un panorama del único día en que se vieron. Eran los últimos tiempos de la guerra, con un ejército hambreado seguido por un grupo de debilitadas mujeres que lo acompañaron, hasta el final de la guerra, con un López enloquecido que veía traición por todas partes y, sabiéndose perdido, daba manotones desesperados, ordenando ejecuciones de traidores supuestos o reales. Entre el grupo de los «conspiradores» apareció el nombre de Pancha, y aunque nunca pudo comprobar el hecho, López, luego de torturas, ordena su ejecución. Antes quiso hablarle, convencerle de que delatara a los conspiradores para salvar su vida. Pancha se negó, no a delatar, sino a inventar nombres, como otros -50- hacían, por librarse de los dolores atroces de la tortura. Ese día, según dicen, estas dos mujeres que la historia convirtió en rivales se ven por un momento. Poco después Pancha muere lanceada, porque ya no se pueden gastar municiones en los traidores. Las pocas que quedan hay que reservarlas para el enemigo. En el presente siglo, Oscar Ferreiro recrea esta escena en la mencionada versión poética, que clama a gritos por una representación dramática.

De muerte similar se salvan la propia madre y las hermanas de López, quienes, prisioneras, aguardan su destino en una carreta cuando las tropas brasileñas alcanzan los restos del ejército paraguayo. Estas liberan a las prisioneras luego de dar muerte a López y a su hijo, quienes no aceptan rendirse. Con este suceso concluye la guerra el 1.º de Marzo de 1870.

Es a «Madama» a quien le toca finalizar esta epopeya, cuando con sus propias manos cava las fosas en las que entierra a su compañero y al hijo mayor, de 15 años, el Coronel Panchito López.

Antes de concluir este triste capítulo de la historia paraguaya, quiero hablar de la protagonista que concentra, representa y sintetiza el pasado, así como la esencia de la mujer paraguaya: la residenta.

El Paraguay, en un cuarto de siglo de gobierno lopizta, había alcanzado un importante florecimiento cultural, social y económico. El talento diplomático y la astucia del Presidente Carlos A. López habían logrado detener una guerra con los países limítrofes, al parecer inevitable, que se desencadena durante el gobierno de su hijo en 1865. El ejército paraguayo ataca, pelea y resiste, y una guerra que, por lógica y posibilidades, no podía sobrepasar el año de duración, se prolonga hasta cumplir los cinco.

Los hombres combaten y cuando ya no quedan hombres lo hacen los niños y los ancianos. Tanto las mujeres de las áreas urbanas como rurales se desplazan detrás de los ejércitos y al tiempo que se protegen del invasor, hacen de lavanderas, enfermeras, cocineras y fundamentalmente de compañeras de los guerreros que, como aquellos ascendientes guaraní que pronunciaban encendidos discursos hasta el último instante, luchan hasta el final sin retroceder.

-51-

Estas son las mismas mujeres que aceptaron o rechazaron a la «Madama» en los pocos años de esplendor que conoció el Paraguay del siglo XIX y son igualmente quienes luego de muerto el mariscal y acabada la guerra, sufrieron violaciones, vejaciones y soledad. Pero fueron también las que retornaron a lo que quedaba de sus hogares, con sus hijos o hijas, o preñadas o en condiciones de repoblar el país, y se convirtieron en cabeza de familia y dueñas absolutas de su descendencia.

Estas mujeres pasaron a la historia con el nombre de residentas y la dramaturgia pudo, finalmente, registrar su historia en una obra que fuera premiada en el Concurso Organizado por el Centro Cultural Español Juan de Salazar en 1992, con motivo del V Centenario, y que, como todas las historias importantes del Paraguay, se halla envuelta en un manto de dolor. El jurado delibera y otorga por unanimidad el primer premio a El niño santo en los precisos instantes en que el autor, descendiente de una de aquellas residentas, moría. La apertura de los sobres para conocer la identidad oculta bajo seudónimo se produce cuando Juan Bautista Rivarola Matto no podía ya celebrar su triunfo.

El período colonial sufre el aniquilamiento de dos élites culturales a consecuencia de las revoluciones comuneras durante los siglos XVII y XVIII. La dictadura del doctor Francia



hace lo propio a principios del XIX. Se suma ahora el casi exterminio de la población paraguaya, que queda reducida a doscientas mil almas a principios de 1870.

El país, terminada la contienda, atraviesa una segunda etapa de colonización. Las tropas de ocupación de origen brasileño y la nueva masa de inmigrantes hablan sus respectivas lenguas, y nuestro desgastado pueblo se refugia en el idioma guaraní, único medio de conservar su identidad.

La mujer paraguaya, sobre todo la de las áreas rurales, se convierte en padre, madre y pilar de la sociedad en proceso de reconstrucción y si, por sus características exogámicas, sus antepasadas eran ya las dueñas principales del hijo, ahora lo son, además, por la ausencia de varones. Son pocos hombres, algunas mujeres y, en poco tiempo, muchos hijos que nacen, crecen y se educan en un país que vuelve a crecer.

-52-

## El siglo XX

Una década antes de que este siglo viera la luz, surge un grupo de intelectuales a quienes se considera como fundadores de la moderna cultura nacional, y a los que el escritor e investigador Rubén Bareiro Saguier considera la primera generación paraguaya. Esta es la Generación del 900, compuesta por hombres de letras, políticos, historiadores, periodistas y juristas, de ideología positivista en su mayoría, desarrollan su labor en etapas de transición estética, y es por ello que podemos encontrar en su obra caracteres románticos y modernistas. Casi todos practicaron el periodismo, la poesía y fundamentalmente el ensayo; centrando su atención en el pasado a través de las figuras que encarnan el prototipo del héroe, analizan la tradición y orientan la labor de modernización del país. Se expresan correctamente en castellano y en guaraní, poniendo especial empeño en el cultivo de ambos. No obstante, desarrollan su producción literaria, salvo alguna excepción, en castellano.

Tradicionalmente, la vía transmisora del guaraní ha sido la oral, y aunque el pueblo ha sido secularmente bilingüe y lo sigue siendo hasta la fecha, existe un gran porcentaje de la población que únicamente habla el guaraní, y una mínima proporción que sólo habla el castellano. A consecuencia de la mutua erosión, propia del bilingüismo, surge la que el antropólogo Meliá tipifica como tercera lengua (jopará).

Pues bien, retomando aquellas dos primeras tendencias de manifestación teatral surgidas durante el período colonial, reaparecen en el presente siglo las dos corrientes aludidas, la del teatro que se da en llamar culto y la del que, a partir de las primeras décadas, se denomina popular.

La Asunción de principios de siglo es visitada permanentemente por compañías de teatro rioplatenses y europeas que, en el Teatro Nacional y en otras salas que se le van agregando,

presentan óperas, zarzuelas, operetas, comedias y tragedias del repertorio universal. Algunos «novecentistas» y otros escritores de generaciones posteriores incursionan en la dramaturgia, y estas compañías visitantes les estrenan sus obras. Aunque los temas sean localistas, el modelo es universal.

-53-

El teatro popular en guaraní no tiene cabida en salas importantes, pero empieza a desarrollarse en la calle, en los patios, en las plazas, en los salones parroquiales, etc. No existen textos dramáticos; son una sucesión de escenas de obras conocidas o de la invención de los improvisados artistas que las representan, con agregados de poemas, «compuestos» y juegos de magia. Lógicamente, no falta la música, que en parte es original y en parte reproduce fragmentos de zarzuelas, operetas o musicales que músicos locales, contratados por los elencos visitantes para completar su orquesta, retienen en la memoria. Va surgiendo lentamente en el pueblo, y destinada a él, una forma de teatro en la que se conjugan varias disciplinas con la mayor despreocupación, con el sólo objetivo de divertir. Se expresa en ambas lenguas indistintamente; son las famosas veladas, y podemos destacar principalmente en ellas a Máxima Lugo, versátil actriz que recorrió casi todo el país y estrenó con posterioridad lo que podríamos llamar los «Clásicos del Teatro Popular Nacional».

Las veladas adquieren otro tinte en los centros de la época (italiano, español, argentino, etc.), en los clubes sociales y en las residencias particulares de la clase media acomodada. La mayoría de las señoritas pertenecientes a ésta tienen nociones de arte, principalmente de música y de lo que se dio en llamar recitado o declamación.

Por aquellos años, pertenecientes a las décadas del veinte y del treinta, fue muy popular la recitadora argentina Berta Singerman, que instituyó una forma muy especial de declamar y que presentó varios recitales en Asunción. Era el auge de la poesía y su forma de difusión era fundamentalmente oral. Las profesoras que surgieron entonces habían realizado estudios en Buenos Aires, como émulas de la mencionada recitadora, instalando a su regreso al país academias de declamación, en las que las niñas y señoritas de una clase social determinada obligadamente completaban su formación. Estas eran las animadoras de las veladas de salón, que también se hicieron muy populares, aunque dentro de un marco menos auténtico, más sofisticado, porque la moral victoriana predominante impedía que una «señorita de familia» actuara en teatro. Con respecto a las mujeres de cepa popular, los principios y costumbres eran bien diferentes. En las áreas rurales, la mujer paraguaya decide su vida y concibe, y cría a su hijos con la participación del compañero, o la mayoría de las veces ella sola, y ésa es la figura fuerte que aparece en la narrativa y ocasionalmente en el teatro: la de la Madre a secas, sola o eventualmente acompañada de otra figura femenina, su propia madre o, a veces, también la abuela. En las áreas suburbanas o en los sectores familiares modestos se entremezclan características de ambas clases, y de ella surgen las animadoras de las veladas populares, entre las que se destaca Elizarda Cazal de Rodas, que no solamente canta y representa pasitos de comedia, sino que además empieza a escribirlos. Lamentablemente, «escribir» es una forma de decir. Lo que hicieron ella y otros es anotar frases, «gags», alguna que otra anécdota y establecer el orden de aparición que iba cambiando de acuerdo con el día, el lugar, la hora y la situación de la representación. Así también empieza su carrera como dramaturgo, casi por la misma época, Julio Correa, a

quien nos referiremos un poco más adelante. Debemos señalar especialmente a Dora del Cerro y Máxima Lugo; la primera, dotada de excelente voz, aunque también hacía sus escenas habladas, enfatizaba más las apariciones musicales. La segunda, de notables condiciones histriónicas, se desenvolvía admirablemente en las escenas farsescas y pantomímicas. Estas tres mujeres dejaron de lado prejuicios para dedicarse de lleno a la profesión, recorrieron incansablemente el país compartiendo la vida bohemia de poetas, artistas y trasnochadores, al tiempo que enriquecieron su temática recogiendo casos, tradiciones y relatos de campesinos y lugareños.

El teatro «culto» siguió siendo representado por elencos extranjeros, y vanos fueron los intentos de formar un elenco que intentara trascender el área escolar, pues era imposible conseguir actrices. Con respecto a esto, la sociedad paraguaya es intransigente. La misma sociedad que aplaude a actrices y actores de otros países cierra a sus hijas las puertas con respecto a la actuación.

En 1925, a pesar de las prohibiciones, se empiezan a formar los primeros elencos de aficionados y, aunque duran poco, cumplen una importante labor -55- pionera. Uno de estos elencos está encabezado por una mujer, Angélica Dora Taranto, actriz, directora y autodidacta, un elenco como lo son todos aquellos que surgen con las veladas, y que evolucionan paulatinamente hasta alcanzar una línea argumental en la que empiezan a aparecer pinceladas de crítica social. Es aquí cuando surge en la dramaturgia nacional el nombre de Julio Correa. Poeta, actor, animador de veladas y estudioso del teatro, transita por el camino que abrieran para el teatro guaraní, unos años antes, Francisco Martín Barrios y Félix Fernández. Correa es el verdadero creador del teatro popular en guaraní. Este surge en un momento de caldeadas luchas por conquistas de carácter social y en vísperas de otra guerra. Antes de conocer a la que será su compañera en la vida y en la escena, Georgina de Correa, está a punto de estrenar Sandía vygyuy, en cuyo reparto, por conocer las dificultades del ambiente, no había incluido sino un rol femenino. Sin embargo, como le fuera imposible encontrar una actriz que lo representara, el papel tuvo que ser cubierto por un actor vestido de mujer.

La guerra que enfrenta al Paraguay y a Bolivia del 32 al 35 sirve de marco a estas expresiones teatrales, y Correa no sólo basa su temática en ella, sino que va al frente, y con elencos a veces improvisados representa obras de su repertorio para levantar el espíritu de la tropa. Terminada la misma, puede el teatro en guaraní salir de la marginalidad, ocupar el Teatro Nacional y compartir el calendario de actuaciones con sus anteriores inquilinos.

La década del 40 resulta propicia para algunos cambios, y si bien sigue siendo la poesía el principal medio de manifestación escrita y oral, el teatro evoluciona en cuanto a elencos, actores y representaciones se refiere. Por estos años, Concepción Leyes de Cháves logra un premio con su obra teatral Urutau, la que no llega a ser estrenada. Sin embargo, Gilda de Fretes estrena Soldado Rekove y muchas otras obras, cuyos nombres no registramos, con la compañía que encabeza y dirige.

Es en esta década en la que una mujer, que merece un capítulo aparte en la cultura paraguaya, estrena en colaboración con Roque Centurión Miranda, con quien habría de fundar años más tarde la primera Escuela Municipal de -56- Arte Escénico, varias obras:

se trata de Josefina Plá, nacida y educada en España y radicada en Asunción desde 1927. Desarrolla una valiosa labor que abarca la creación literaria (poesía y narrativa), el teatro, el ensayo, la crítica, la historia cultural y social y las artes plásticas. Postulada por Augusto Roa Bastos para el Premio Cervantes 1991, estrenó su primera obra teatral en Asunción en 1927, «de cuyo nombre la autora no quiere acordarse», pero que con el debido respeto consignamos: Víctima propiciatoria. Durante la guerra del Chaco, estrena en colaboración con Roque Centurión Miranda la obra bilingüe, Episodios chaqueños y, en 1941, Un sobre en blanco.

Su producción teatral, que fácilmente alcanza a las cuarenta obras, algunas en colaboración con el citado Centurión Miranda, ha merecido premios en distintos concursos locales.

Podemos destacar Fiesta en el río, La cocina de las sobras, El visitante inesperado, Los ocho sobre el mar e Historia de un número, estrenada esta última en México, la Argentina y el Uruguay, y que forma parte de dos antologías españolas del Teatro Corto Hispanoamericano (Escelicer y Aguilar).

Además de su importante labor como profesora de teoría y análisis teatral, así como de crítica de arte en los más importantes medios de comunicación del país, ha colaborado con artículos y ensayos en revistas y periódicos extranjeros, siendo autora del más completo trabajo de investigación sobre el teatro nacional, Cuatro siglos de teatro en el Paraguay.

### La mujer paraguaya en el teatro de hoy

Con la alternancia de las corrientes teatrales referidas, y ya con una mejor predisposición de las familias hacia la profesión teatral, aumentan los elencos de aficionados y la Escuela de Arte Escénico empieza a contribuir, a mediados de la década del 50, con jóvenes actrices y actores. Por estas fechas, la escena nacional cuenta con grupos que podríamos llamar profesionales, no por haberse constituido el teatro en su medio económico de vida, pero sí por la seriedad y calidad de su trabajo.

-57-

Dos grandes maestros, el citado Centurión Miranda y el español Fernando Oca del Valle, al tiempo que imparten enseñanza, estrenan obras muy en boga en las carteleras del mundo. Son muchos y buenos los actores que surgen, pero lo son más en número y calidad las actrices. Algunas, como Lilian Riera y Nelly Prono, se trasladan a la gran metrópoli vecina, Buenos Aires, y allí se quedan. Es por esto que se las conoce más como argentinas que como paraguayas, sobre todo a esta última, por su extraordinaria labor en cine y televisión. Emigdia Reisofer, Sara Giménez y Mercedes Jané tienen la misma oportunidad, pero deciden regresar y realizar una intensa y extensa labor en el país. Las tres han participado en los más importantes estrenos de obras del repertorio nacional y universal que se dieron en el Paraguay, el cual recorrieron en permanentes giras. Es volviendo de una de ellas que

la inolvidable Emigdia encuentra la muerte. De entre las múltiples obras que representó en su vida, queremos resaltar tres, pertenecientes a tres etapas de su vida artística y centradas en tres personajes femeninos «escapados» de nuestra realidad: La muchacha que se cortó las trenzas, Magdalena Servin y La Madama, las tres de Mario Halley Mora. Tres interpretaciones que representan toda una vida de entrega total al teatro; justamente con la última baja por última vez el telón para esta incomparable actriz.

Mercedes Jané crea los primeros elencos infantiles del teatro, tarea que comparte con el teatro para adultos y la enseñanza de arte escénico. La actriz Walde Pinho Insfrán entrega a esta misma disciplina gran parte de su vida, y es mucho lo que le deben las generaciones teatrales posteriores a la del 50.

Un breve párrafo para la zarzuela paraguaya: hemos visto la afición del indígena hacia la música y su inserción en la manifestación teatral, lo que se proyectó a través del tiempo hasta llegar a las veladas.

En la década del 50 se estrena Pacholi, comedia musical de Manuel Frutos Pane, que alcanza gran éxito de crítica y público, lo que anima al propio Frutos Pane y a Juan Carlos Moreno González a ejecutar un ambicioso proyecto: el estreno de la primera zarzuela paraguaya, La tejedora de -58- ñanduti, en 1956.

El público paraguayo, conocedor de las zarzuelas representadas anualmente por las compañías españolas que realizaban temporadas con un variado y extenso repertorio, gustaba muchísimo de este género, lo que contribuyó al beneplácito que otorgó a esta obra con letra y música original y temática local.

El éxito, sin precedentes para un elenco local, obliga a prolongar la temporada, y a esta zarzuela le siguen otras de los mismos autores en poco tiempo: María Pacuri y Las alegres kygua vera. Paralelamente, surgen en la escena nacional cantantes que las estrenan y de las que destacamos principalmente a Aurelia Camihort, Kikina Zarza y Chingola Irala, secundadas por actrices tales como Azucena Zelaya, Blanca Navarro y Myriam Celeste. Es tanto lo que gustan estas zarzuelas que, desde entonces y hasta la fecha, se reponen permanentemente, y siempre con gran éxito. La trama gira, sin variar, en torno a temas bastante ingenuos y sencillos, basados en los amores de bellas jóvenes, generalmente de extracción popular, que despiertan admiración en algún joven de encumbrada familia, y que luego de sufrir algunos percances y enredos propios de este tipo de manifestación alcanzan el final feliz a través del triunfo del amor que desemboca en ceremonia nupcial, con la consiguiente alegría del pueblo representado, como corresponde en estos casos, por el coro. Las protagonistas de la mayoría de las zarzuelas paraguayas que fueron estrenándose con posterioridad siguen siendo mujeres.

En la década del 60, Héctor de los Ríos, de vasta trayectoria teatral en distintos países del continente americano y radicado en el país, se integra al grupo de maestros-directores y forma un elenco de aficionados que, en poco tiempo, se transforman en profesionales. Obras, premios, giras por el interior y algunas por el exterior van avalando la labor de los elencos nacionales que comparten cartelera sistemáticamente en el Teatro Municipal (antes Teatro Nacional), con un bien definido repertorio en el que alternan el Teatro Culto, con

traducciones de los más importantes autores europeos y norteamericanos, así como los del teatro latinoamericano, español y nacional, éste en el marco -59- de la dramaturgia internacional, y el Teatro Popular con obras nacionales en guaraní y jopará, encuadradas en la farsa, el sainete y el costumbrismo en general. Surgen actrices como María Elena Sachero, Graciela Pastor, Amanda Cooper, Anik Sanjurjo, Edda de los Ríos, Lucy Spinzi; posteriormente, la última nombrada explota su vena autoral y gana un premio con su primera obra: Los desarraigados. A estos nombres pronto se agregan otros, como los de Wilma Giménez, Clotilde Cabral, Carla Fabri, Miryam Sienna, Mara Peroni, Patricia Abente, Teresita Torcida, Heddy González Frutos y las intérpretes del teatro en guaraní Teresita Pesoa y Dora Rojas.

Teresita Torcida y Mariela de Adler participan en concursos de obras teatrales, obteniendo premios y menciones de honor. Sin embargo, la primera no logra estrenar ninguna de sus obras galardonadas, y la segunda debe esperar una década para presenciar el montaje de una de ellas.

Por estos mismos años, un grupo de jóvenes, egresados de la Escuela de Arte Escénico, fundan el Teatro popular de vanguardia, siendo uno de sus pilares la actriz y directora Erenia López, que con el tiempo también fundará el elenco de teatro para niños Piriri Teatro, con el que participará en congresos y festivales internacionales. Erenia dirigió importantes puestas de teatro para niños y adultos, y se desempeñó como actriz y profesora desplegando además, hasta la fecha, una intensa labor en el campo de la investigación teatral.

En la década del 70, un grupo de jóvenes irrumpe en el ambiente teatral y rompe los esquemas tradicionales. Son recibidos con una mezcla de estupor, respeto, sorna, aceptación y rechazo, pero lo que no se puede negar es que Tiempoovillo divide en «antes y después» al movimiento teatral paraguayo; conjugando las vertientes del teatro tradicional, moderno y popular, trabaja con metodología grotowskiana y desemboca en una renovación que se reproduce en otros grupos, formados en años subsiguientes, y de los que consideramos a «Aty ñe'ê» como el más importante. Son varias las actrices que surgen con aquel grupo: Raquel Rojas, Teresa González, Nucky Walder, Tili Schultz, Graciela Amarilla, etc., que luego de una larga gira por los festivales latinoamericanos significativos de la época, tales como -60- Caracas y Manizales, se dispersa, regresando al país sólo algunos de sus miembros. Juntamente con Antonio Carmona, Alcibiades González Delvalle y Arturo Pereira, Raquel Rojas funda el grupo «Aty ñe'ê», que se caracteriza por recorrer permanentemente el país, presentando espectáculos, productos del trabajo teórico y práctico y de la labor de investigación. Establecen estrecho contacto con campesinos e indígenas de parcialidades y pueblos alejados de la civilización y enriquecen sus textos con el relato de cuentos e historias celosamente guardados por las citadas comunidades que así nuevamente se rescatan por tradición oral. A mediados de la década del 70, Edda de los Ríos funda el grupo La Farándula, y con éste inaugura la sala de espectáculos del mismo nombre, albergando representaciones nacionales y extranjeras que, a consecuencia de la dictadura que sometió al país de 1954 a 1989, no tenían cabida en los espacios oficiales. La Farándula, por esa misma razón, se vio obligada a cerrar sus puertas en 1980, dejando el recuerdo de una época significativa para el teatro nacional. Durante su breve existencia se inicia la política de contratación de directores teatrales del extranjero que insuflan nuevas

fuerzas a la labor escénica, y se estrenan en ella obras de trascendencia de la dramaturgia nacional. Edda de los Ríos, trae por primera vez a escena fragmentos de la vida despreocupada y hueca de una clase media en situación económica ascendente, propia de la edad oropelesca de Itaipú, importante represa hidroeléctrica, cuya faraónica construcción se suma a los grandes negociados, al inicio del narcotráfico y a la corruptela de un grupo privilegiado de gente de gobierno, inyectando a la dirigencia política y social del momento un repunte económico considerable.

La sencilla trama de las aludidas, ¿Qué hacemos esta noche? y Esta noche nos quedamos en casa, se apoya en tres matrimonios amigos, a través de cuyas actividades sociales, laborales y conversaciones cotidianas desfilan todos los aspectos de este reducido y frívolo grupo social, en el que las mujeres llevan la voz cantante, lo que sirve sólo para demostrar el escaso nivel cultural, la superficialidad y ansias de lujo que, por primera vez, experimenta la sociedad asuncena. Ambas obras reciben premios y -61- permanecen a sala llena durante varios meses. Sin embargo, la ocasional dramaturga no persistió en ese aspecto autoral y continuó su carrera como actriz, investigadora y promotora de espectáculos teatrales.

En aquella misma línea, Pepa Kostianovsky, conocida periodista, incursiona en la dramaturgia con dos piezas: el unipersonal Queridos monstruos, basado en varios relatos propios, y Que nos queremos tanto. Caso similar al anterior, también a pesar del éxito de ambas piezas estrenadas: la autora no reincide en el género dramático hasta la fecha.

Y, para finalizar, analizaremos un fenómeno social que, por lógica consecuencia, se extiende al teatral. Las mujeres del Paraguay, a partir del momento en que incursionan en alguna disciplina, se convierten en motores y, al igual que las indígenas antecesoras, realizan todas las tareas pesadas. En el caso del teatro, organizan elencos, giras, estrenos, intercambios; incluso hay algunas que ni siquiera aparecen en escena, por lo que la historia no registra sus nombres, pero trabajan incansablemente en el desarrollo de dicha actividad. Sin embargo, su labor queda apagada por la de un hombre o la de una institución que de alguna forma «le hace sombra».

No es éste un discurso feminista, sino una conclusión basada en la realidad. Son muchas las mujeres que protagonizaron la historia del Paraguay en general y la de nuestro teatro en particular, y no obstante hay una capa de ignorancia al respecto, o un inconsciente desconocimiento que sólo salva a unas cuantas.

A finales de la década del 80 e inicio de la del 90 aparece una importante generación de actores y actrices, pero en forma diferente a la acostumbrada hasta entonces.

Por otro lado, desaparece la mayoría de los grupos y compañías que habían mantenido una corriente laboral continua, con ciertos caracteres de estabilidad. Las puestas teatrales ya no se planifican anualmente por grupos. Se realizan en base a contratación por obra de figuras que se congregan en torno a centros de difusión artística, de entre los que se destacan «Arlequín Teatro», «Teatro de las Américas» del Centro Cultural Paraguayo Americano, «Alianza francesa», «Centro cultural Juan de -62- Salazar» de la Embajada de España y la «Misión de amistad», dependiente de la Embajada de los Estados Unidos, en los que,

además de la representación o producción de espectáculos, se imparten con cierta frecuencia cursos, seminarios y talleres de formación actoral a cargo de directores y maestros locales o foráneos.

Los elencos que no surgen de estos centros se organizan a través de productoras privadas, como las pertenecientes a las actrices Miryam Sienra Zavala; «M. S. Z. Producciones» y Margarita Irún «M. I. Producciones», que han estrenado importantes espectáculos, con su posterior proyección a través de Festivales Internacionales.

Otro grupo de actrices, sin llegar a la conformación de una productora, ha sido responsable de puestas memorables: la española Pilar Clemens (radicada desde hace años en Paraguay); Heddy González Frutos, Ana María Imizcoz y Perlita Fernández, esta última más conocida por su labor televisiva, que se ampara a su vez en un personaje teatral de su creación. Últimamente han surgido jóvenes figuras que, sin encuadrarse en los marcos descriptos, son inyecciones de vitalidad para un movimiento teatral que atraviesa por agudas crisis de carácter autoral, tendencial y de público. Ellas son Alicia Guerra, Graciela Martínez, Sonia Marchewska, Reina Bachero y Florencia Saguier. Dedicemos un párrafo aparte a la ya mencionada María Elena Sachero: comienza su carrera como actriz en la «Compañía del Ateneo Paraguayo», cuya dirección recibe como, herencia compartida, con Mario Prono, a la muerte de su fundador y director Fernando Oca del Valle. Fue directora de la Escuela de Arte Escénico, dirigió elencos estudiantiles y profesionales y protagonizó con diferentes elencos obras del repertorio nacional y universal que le valieron galardones a lo largo de una carrera que, a la fecha, sobrepasa los treinta años.

En el género de teatro callejero, Teresa González Meyer estrena como directora dos espectáculos del escritor Moncho Azuaga relacionados con la realidad social y política actual, Prohibido en la plaza los perros y los niños, seleccionada para participar en la Expo Sevilla 92, y Ña Demo. Dentro del mismo género, esta figura representativa del movimiento -63- teatral independiente estrena Historias, espectáculo del que es autora y directora.

En 1991, Gloria Muñoz, conocida hasta la fecha como actriz y docente, se revela como autora con la versión dramática de Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos, que estrena el Centro de Investigación y Divulgación Teatral bajo la dirección de Agustín Núñez, en el Teatro Municipal de Asunción. Esta puesta, luego de prolongada y exitosa temporada, es la primera muestra de teatro paraguayo que se presenta en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

Un año después, el mismo elenco y en el mismo teatro estrena La divina comedia de Colón, de la misma autora quien, a la fecha, continúa su labor en los campos de la dramaturgia, de la creación y de la investigación teatral al frente del citado Centro, cuya responsabilidad comparte con el director escénico Agustín Núñez y con el escenógrafo y vestuarista Ricardo Migliorisi.

Néstor Romero Valdovinos, a quien se puede considerar como uno de los principales continuadores de la línea dramática de Julio Correa, había estrenado en 1983 Perfiles morenos, obra compuesta de cuatro relatos populares centrados en la figura de la madre, ya



presentada en este trabajo. Ocho años después, Antonio Carmona rescata uno de ellos, *Las tres monedas*, que Edda de los Ríos estrena en el Festival de Cádiz de 1992. Encuadrado en el marco del teatro antropológico, este monólogo se constituye en una pequeña tragedia en la que el destino se presenta, inexorable, a través del racconto de una madre campesina quien, al conocer que el futuro del hijo que lleva en su seno está marcado por una luna de sangre, se afirma en su decisión de tenerlo y amarlo «hasta que se cumpla su sino», con esa actitud serena ante el dolor y la adversidad, heredada de sus antepasadas indígenas.

Margot Michelagnoli, cuya actuación se desarrolla en los campos de la narrativa, de la poesía y de la promoción cultural, ingresa en la escena con la versión teatral de su novela *Ramona Quebranto*, arreglo que pertenece a Mario Halley Mora. Bajo la dirección de Tito Chamorro, un -64- elenco de figuras de la escena nacional encabezado por Margarita Irún nos presenta aspectos de la vida de los barrios marginales de Asunción sintetizados en la figura de extraordinaria fuerza dramática de Ramona, su protagonista.

Estrenada en 1992 en el Teatro Municipal, este elenco realizó giras por el interior del país, manteniendo la obra en repertorio para futuras presentaciones en festivales intencionales.

Reneé Ferrer, narradora, poeta, con algunas piezas teatrales escritas, aunque sin estrenar, se lanza a los escenarios con *Mujeres de mi tierra*, interpretado por Ana María Imizcoz. Este unipersonal, basado en cuentos de Rubén Bareiro Saguier, de Rodrigo Díaz Pérez y de la propia Reneé, que llevó dos de ellos al lenguaje teatral, mientras los otros dos fueron adaptados por Gloria Muñoz, fue estrenado en breve temporada en la Alianza Francesa, bajo la dirección de Antonio Carmona, a principios de 1993. Posteriormente, actriz y autora emprendieron una gira que abarcó ciudades de España y de Francia, invitadas por universidades de ambos países, en las cuales la autora ofreció, además de la representación del espectáculo, interesantes conferencias sobre narrativa paraguaya.

La aparición de estas dramaturgas y el enriquecimiento del texto dramático, gracias a la creatividad y estrecha comunicación con las intérpretes, nos alienta a pensar en un futuro de promisión para nuestro teatro, aunque no podemos dejar de reconocer que, en la actualidad, el movimiento teatral se encuentra disperso y algo desorientado.

Es de esperar que estas incansables promotoras logren reencauzarlo. Lo aquí expuesto pretende demostrar la capacidad de la mujer paraguaya para emerger siempre, como el Ave Fénix, de sus cenizas.

Seminario Internacional sobre «Mujer, Teatro y Sociedad», Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Valencia, España, diciembre de 1992.

Josefina Plá: Cuatro siglos de teatro en el Paraguay.

Efraím Cardozo: Historiografía Paraguaya.

Julio César Cháves: Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata

Branislava Susnik: El Rol de los indígenas en la Formación y en la Vivencia del Paraguay

Justo P. Prieto: Paraguay, Provincia gigante de las Indias.

La bibliografía teatral de los novecientistas.

1906: Alejandro Guanes: La cámara oscura.

1909: Fulgencio R. Moreno: Diálogo de los muertos.

1917: Ignacio A. Pane: La canción de las tijeras.

1923: Juan E. O'Leary: La gasparina.

La escenificación de La babosa de Casaccia, en guaraní, por la compañía Moliniers-Romero Cueto.

-66-

Para el Proyecto «Utopía 93» (Vilanova i La Geltrú)

-[67]- -68-

Un relato preservado por generaciones de indígenas de mi país ha llegado hasta nosotros por transmisión oral. Se refiere al origen de la pobreza de los Nivaklé (una de las etnias que pueblan el Chaco Paraguayo).

«Fisoc'oyich, nuestro padre, le ofreció harina para su alimentación al primitivo Nivaklé. Este la rechazó, indiferente, diciendo que prefería comer el clásico algarrobo antes que ingerir ceniza. Entonces el Padre se la ofreció a los blancos, que aceptaron el refinado obsequio con complacencia. Fisoc'oyich ofreció azúcar al Nivaklé y éste, luego de probarla, dijo que prefería la dulzura natural de la miel de la selva. El Padre ofreció el azúcar a los blancos y éstos, al tiempo que la saboreaban golosamente, la aceptaron con placer.

Fisoc'oyich, a pesar de esto, volvió su preferencia al Nivaklé al ofrecerle un corte de rica tela para cubrir su cuerpo. Este la palpó y la rechazó diciendo que su vestimenta de cháguar era mejor por ser inexpugnable a las fechas y a los rasguídos de los hombres y de las fieras.

Sin embargo, los blancos sintieron un extraño gozo al palparla sobre el cuerpo y la adoptaron para siempre.

Nuevamente Fisoc'oyich pensó primero en el Nivaklé cuando le ofreció la escopeta que servía para cazar, y nuevamente éste la rechazó al escuchar con susto el estruendo del primer tiro. Respondió que tanto ruido alarmaría a todos los animales de la selva, y que era mejor seguir cazando con la silenciosa flecha que proporcionaba varias piezas en poco tiempo. Y nuevamente los blancos se beneficiaron con este regalo que el Nivaklé rechazó.

Fisoc'oyich, no sabía ya qué ofrecer al Nivaklé, y por última vez intentó con un elemento que podía proporcionar no solo bienes y riquezas, sino también que otros seres humanos trabajaran por y para ellos: unos papeles que reciben el nombre de dinero.

El Nivaklé los miró, sonrió y silenciosamente marchó a la selva en busca de miel y de piezas de caza, las justas y necesarias para vestirse y alimentarse. Y cuando Fisoc'oyich, enojado, ofreció el dinero a los blancos... Sabemos muy bien todo lo que éstos hicieron y hacen con y por él».

-69-

Si existe un tema interesante, y cuya erradicación es utopía, es el de la corrupción.

Esta encierra otros temas ya sugeridos para este encuentro: violencia, ambición desmedida, falta de solidaridad y, por tanto, desintegración, odio, etc. Esta indiferencia del indígena ante las tentadoras ofertas lo aleja y aparta de toda posibilidad de este flagelo que destruye seres humanos, naciones y gobiernos. Los Nivaklé de hoy o, mejor, lo que resta de ellos, son parte de esa minoría de indígenas o seres marginados que aún subsisten para recordarnos con dedo amenazador tanto nuestro pasado como nuestro presente devastador y consumista. Pero bajo esa aparente infelicidad o tristeza, a consecuencia de que el blanco utilizó esa escopeta ofrecida por Fisoc'oyich, no solamente contra las fieras sino contra los mismos nivaklé, y la selva dejó no solo de pertenecerles sino de ofrecer con facilidad piezas de caza y miel, descansa esa apacible condición alcanzada gracias a su falta de apego a los bienes materiales. En tanto, el blanco en sus cómodas y lujosas viviendas, bien provistas de harina, azúcar, telas y dinero, custodiadas con sofisticadas escopetas, vive intranquilo y agobiado por la necesidad de producir cada vez más y más, lo que aumenta la angustia y la intranquilidad que emerge por cada poro del hombre del Siglo XX, originando el tan actual stress.

Creo firmemente que este fragmento de la literatura oral de una de las etnias que pueblan el Paraguay, es una maravillosa parábola, que puede ser tenida en cuenta para este desafiante proyecto de Utopía 93.

En cuanto a cómo hablamos de teatro, sólo puede, antes que exponer concreciones, reflexionar en torno a ello. La representación teatral siempre giró en torno al ser humano. Lo ha estudiado, o simplemente nos ha hecho una semblanza, tratando de representar sus vivencias pasadas y presentes. Para algunos, debe educar y obligar a la meditación. Para otros debe, simplemente, entretener y divertir. Y a través de los siglos se le han ido

incorporando avances tecnológicos, luces, sonidos, fotografías, cines, efectos de todo tipo, llegando a lo que hoy llamamos «multimedia».

¿Cómo encararemos formalmente nuestro proyecto? Esa es la pregunta del -70- millón. Todos pensamos que será posible aunar los diversos temas en consistente médula. Resolver la forma: he ahí el desafío. Esperamos encontrarla en esta primera reunión. Aunque debo confesar que tengo mucho miedo de lograrlo, porque ese día ya no perseguiremos una utopía.

Marzo 1993

Información de rl. al.

---

**[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)**

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

