

## La expresión bilingüe del teatro paraguayo

### Edda de los Ríos

#### Introducción

Hasta la llegada de los españoles en 1515, el Paraguay estaba poblado por grupos pertenecientes a diversas etnias. A uno de ellos, el Amazónico, de origen protoasiático, pertenecen los guaraní, que no constituían una etnia individualizada, sino una agrupación de tribus con unidad lingüística. Por tanto la denominación guaraní sólo se aplica a las parcialidades que hablan la lengua del mismo nombre, a la que ni las tribus de otras hablas primero, ni los españoles después, pudieron erradicar. La vía para estrechar vínculos con estos aborígenes, orgullosos de su lengua, fue la de su aprendizaje y los conquistadores, conscientes de la necesidad de fortalecerse, en el caso de ataques de tribus hostiles y de contar con guías expertos en su marcha hacia la tierra de los metales, así lo hicieron. Décadas más tarde, pero con fines evangelizadores, los misioneros los imitaron y así, el idioma guaraní marchó conjuntamente con el castellano a través de los siglos. Por ello, para analizar, tanto la manifestación literaria como la teatral en Paraguay, debemos considerar como factor fundamental su condición de país bilingüe.

#### Los guaraní y su lengua

Como consecuencia de su religiosidad cuya manifestación no se traducía en aspectos formales, sino en la búsqueda constante de la “*tierra sin mal*” (el paraíso), los guaraní se asentaban temporalmente. Creían en la inmortalidad del alma y en los espíritus superiores, pero ubicaban el paraíso en este mundo, marchando en su búsqueda cuando el hechicero o *paje* anunciaba haber recibido el aviso de los dioses. Por esto y porque tanto la diferencia de clases como la propiedad privada carecían de importancia para ellos, no construían templos ni ciudades y se concentraban en grupos habitacionales que compartían varias familias, cada una con su Jefe

correspondiente. El conjunto de jefes o *Atyguasú*, era la asamblea responsable de las decisiones trascendentales tales como la elección del Cacique.

Velaban por la pureza de su lengua y cultivaban la oratoria, que practicaban en asambleas políticas, en víspera de batallas o como prisioneros condenados a muerte, en cuyo caso hacían gala de estas dotes hasta el momento mismo del sacrificio. La oratoria estaba reservada a los varones, pero la poesía era cultivada por ambos géneros y también el curioso rito de la *Salutación lacrimógena*, que consistía en recibir al forastero y a quienes retornaban luego de prolongada ausencia, con exclamaciones, relatos de sucesos acaecidos y nombre de los fallecidos, cuyos valores exaltaban derramando lágrimas, acompañadas de exageradas manifestaciones de tristeza.

Consideraban a la familia base de la organización social, por lo que establecían alianzas intertribales en las que el idioma y la mujer eran piezas fundamentales.

El intercambio de mujeres o su ofrenda al forastero eran tan comunes, como el dejarlas en las escalas realizadas en el camino de incursiones guerreras o migratorias, pues al estrechar vínculos de parentesco, aseguraban, hogar y familia, en caso de retorno. Gracias a esta política integracionista practicada con otras tribus primero y con el europeo después, el mestizaje se dio en forma espontánea y su lengua, transmitida por línea materna, convivió con la del español.

### **Expresiones teatrales**

Como carecían de escritura, la oratoria, la poesía y las oraciones religiosas se transmitían por vía oral. A estas manifestaciones debemos agregar su predisposición hacia la música, el canto y la danza. Cantaban moviendo el cuerpo cadenciosamente. Un solista decía los versos y el resto, distribuido según las características vocales, entonaba los estribillos, atendiendo las indicaciones del director de coro que, con su bastón de ritmo, dirigía esa conjugación de palabras, sonido y euritmia. Sus instrumentos musicales, cascabeles, tambores, atabales, flautas de madera, cuerno o huesos animales o humanos y su adecuada orquestación vocal, acompañaban a la danza que consideraban como medio de comunicación con los dioses. Por esta razón se valían de estimulantes extraídos de semillas y plantas que contribuían a acelerar el ritmo, la expresión corporal y gestual hasta llegar a extremos de compulsión que concluían en estados de absoluta postración. No se tatuaban,

pero se pintaban la cara con tintes extraídos de plantas y semillas, con los que también daban colorido a plumas y adornos.

La mayoría de los estudios coinciden en la inexistencia de antecedentes teatrales. Pero cabría preguntar si esta conclusión es resultado de comparaciones con el modelo aristotélico. Y ello nos conduce a la especulación de la existencia de una expresión *parateatral* y que incluimos en este trabajo como los antecedentes remotos de lo que, siglos después, constituiría la expresión teatral paraguaya.

### **El teatro colonial**

El clérigo Gabriel Lezcano estrena en 1544 en Asunción, la primera obra escrita en el Río de la Plata, bajo las formas de un auto sacramental, aunque en realidad se trataba de una sátira que hostigaba a uno de los bandos en que se dividían los españoles habitantes de estas tierras. La reacción del público, de estupor primero y de airada protesta después, concluyó en descomunal escándalo. La respuesta del bando opuesto surge en obra de igual género y lenguaje de la pluma del portugués, Gregorio de Acosta, y concluye con reyertas, palos, golpizas y prohibiciones. Podemos afirmar que, desde sus inicios, el teatro continental es de testimonio político y que representación y censura nacen simultáneamente. El teatro colonial o encomendero surge como consecuencia de lucha por el poder para desaparecer por largo tiempo. Aunque con prolongados intervalos surgen rebrotes, estos no pasan de ser más que meros intentos, en su mayoría, no registrados.

### **Teatro misionero**

A finales del siglo XVI, arriban los sacerdotes de la Compañía de Jesús, quienes fundan en tierras del sur una treintena de pueblos en los que inician función evangelizadora, no desprovista de tinte político. Para los indígenas que habitan las reducciones, la vida es totalmente diferente a la de los sujetos al régimen de las encomiendas, pues comparten los trabajos de cultivo con el aprendizaje de arte y oficios. Se inician en la actividad teatral con la representación de obras dramáticas del Siglo de Oro español en latín, castellano y a veces guaraní, de gran aceptación entre los propios indígenas y visitantes de la Orden.

Los misioneros, apoyándose en la habilidad de los indígenas para la oratoria, la pantomima, la música y explotando sus danzas guerreras, así como su preferencia por la farsa, los orientaron hacia el campo de la creación

dramática, cuyo resultado se tradujo en piezas breves, de corte farsesco o religioso en idioma guaraní.

Con la expulsión de los jesuitas desaparece el teatro misionero y es la transmisión oral la que preserva algunas obras que los indígenas difundieron en pueblos y ciudades por los que se dispersaron. Ambas corrientes, la primera de contenido político y de expresión castellana y la segunda de corte evangelizador y de expresión guaraní, marcharán a través del tiempo, alternando momentos de auge y decadencia.

### **La transmisión**

Como se puede apreciar, poco o casi nada es lo que llegó a nosotros de esta época en versión original. El teatro encomendero se vio truncado por las revoluciones comuneras que arrasaron con las cabezas pensantes de los siglos XVI y XVIII, y el misionero, con la expulsión de la Orden. En ambos casos, es la memoria el elemento vital y la oralidad su principal aliada para la transmisión.

### **La dramaturgia nacional**

El teatro encomendero desemboca en el denominado teatro culto en castellano y acorde a las tendencias foráneas imperantes y el misionero en el teatro popular, de temática local en guaraní o *jopará* (mezcla de guaraní y castellano). Razones políticas interrumpieron el desarrollo teatral por lapsos de mayor o menor brevedad hasta mediados del Siglo XIX, que se reinicia en base a patrones europeos introducidos por el español Ildefonso Bermejo, contratado en Europa para insertar el teatro y la literatura en el plan de revitalización de la cultura iniciado y desarrollado por el gobierno de Don Carlos Antonio López .

Las piezas teatrales en guaraní se habían ido diluyendo en la memoria de indígenas y campesinos, con excepción de algunos, como el *Auto sacramental de la Santísima Virgen* que un anciano campesino relató en guaraní a principios del siglo XX al intelectual y político, Manuel Gondra, que lo transcribió literalmente. La dramaturgia paraguaya tiene su origen en las primeras décadas de este siglo con las *Veladas* compuestas por la sucesión de fragmentos de obras, pasos de comedia, poesía, música y canciones entrelazadas con compuestos propios de los actores, que las representaban en plazas, barrios y salones sociales, parroquiales o familiares.

Estas representaciones de corte farsesco, con dosis de improvisación y participación del público, se desarrollaban en guaraní y *jopará*.

Entremezclados con frases en castellano fueron transformándose paulatinamente en piezas más complejas en las que se puede ubicar el inicio del teatro nacional. Pero estos intentos, a pesar de la brillantez de los diálogos, no lograban consolidarse a consecuencia de una evidente debilidad estructural.

De las *Veladas* surge Julio Correa, que consolida el teatro nacional al lograr apoyar la fluidez del diálogo en el andamiaje de una sólida estructura, que es precisamente el punto que no pudieron alcanzar sus antecesores. Según Arturo Alsina, su principal biógrafo:

Correa consolida los cimientos de un teatro realista de tendencia social y recoge en el temario de sus obras más significativas, la objetivación de los problemas del campesino y su medio. Su arte es concreto, su estilo sencillo y sus métodos directos. No pretende ser teatro de tesis, a pesar de su finalidad y ética social. Los rasgos con que están delineados los personajes, son una intencionada versión caricaturesca que sirve para resaltar su neta psicología y fijarles el verdadero y trascendente carácter. Estas dos zonas de luz y sombra, la oposición entre el bien y el mal, se funde en integradora fórmula de equilibrio. Correa sabe ver las dos caras de la vida simbolizadas en las clásicas carátulas. El generador impulso dramático y el contrapeso de lo cómico, se concilian en sus dramas sociales con la regularidad de una ley física. (98)

Correa estrena del 33 al 35 más de 20 obras con las que recorre localidades del interior del país, incluido el frente de guerra. Recordemos que la guerra del Chaco, entre Paraguay y Bolivia, abarca los años del 32 al 35. Y es justamente ese hecho el que lleva por primera vez a las tablas del Teatro Nacional (hoy Municipal), una obra en guaraní *Karu Poka* (Los mal comidos).

En el Teatro Nacional y otras salas de la época, se sucedían con frecuencia compañías provenientes del extranjero con repertorio universal, que llegaron a estrenar obras en castellano de autores nacionales como Luis Ruffinelli o Arturo Alsina, encuadradas en la considerada corriente *culta*, pero no daban cabida al teatro en guaraní. Es posible que esto se debiera a la falta de definición del teatro popular y a la ausencia de elencos profesionales, pero también debe reconocerse que público y empresarios pertenecían a una clase media que obedecía ciegamente patrones del exterior.

Dramaturgia y actores, se fueron “haciendo” con las *Veladas*, en improvisados escenarios y con un público mixto: el proveniente del pueblo que celebraba con inocencia chistes y gags sorprendiéndose ruidosamente

con la aparición de villanos o situaciones complicadas y el culto, condecorador del teatro y modalidades en boga en el exterior, que condescendía con estas manifestaciones por encontrarlas ocurrentes y entretenidas, aunque desprovistas de todo matiz intelectual. El teatro popular en guaraní, como consecuencia de sus orígenes marginales, no fue considerado durante mucho tiempo por las élites, pero luego de alcanzar el escenario del primer coliseo nacional, quedó sujeto a la concurrencia y opinión del público y la crítica. Desde entonces, manifestaciones de ambas corrientes, compartieron salas y espacios teatrales pasando por períodos de auge y decadencia.

### **El teatro popular posterior a Correa**

Correa, también actor y director, encabezó con su esposa, la actriz Georgina Correa, compañía propia durante muchos años. A su muerte en 1953, existían elencos de repertorio popular en guaraní y *jopará* que recorrían el país en permanentes giras. En cambio las compañías locales de repertorio universal tropezaban con dificultades para estrenar y prolongar sus temporadas a consecuencia de la escasez de público, factor que al atentar contra la profesionalización, redundaba en perjuicio del proceso de maduración. A ello se sumó el auge de la exhibición cinematográfica que prácticamente desplazó de las salas a la actividad teatral. En cambio, el teatro popular atraía al público masivamente y aunque las temporadas capitalinas fueran breves, los grupos dedicados a este género no cesaban de trabajar porque la sencillez de sus montajes les permitía recorrer barrios marginales y localidades del interior del país.

En cuanto a la dramaturgia, podemos considerar a Néstor Romero Valdovinos como el real sucesor de Correa, pues en su obra se contempla el mismo tratamiento serio de los temas nacionales fueran éstos trágicos o cómicos. Cuando ironiza o caricaturiza a través de la farsa, imprime profundidad y fuerza a situaciones y personajes sin rozar lo chabacano. Cuando opta por lo trágico, los deja expresarse con desnudez absoluta y sin falsas enfatizaciones. Romero Valdovinos es autor bilingüe. Existen versiones de sus obras en guaraní y en castellano, otras sólo en guaraní y vice-versa.

El teatro popular, a partir de los 60, toma otros rumbos. El público quiere reír y la mayor parte del repertorio nacional está compuesto por sainetes de muy desigual resultado. Varios autores surten de material a las compañías que estrenan en la capital y luego recorren el interior del país. Pero es Mario Halley Mora el más prolífico. Maneja bien, sobre todo la comedia, para la que sigue los rumbos trazados por Correa y Romero Valdovinos y alcanza

picos notables con la inserción de elementos trágicos. Si a esto se le suma su postura política complaciente, puede comprenderse el porqué de su continua permanencia en los teatros oficiales y exitosa persecución a dramaturgos y artistas que se rebelaban contra el patrón imperante.

No son muchos los autores que optan por este género, pero debe destacarse a Alcibiades Gonzalez Delvalle, que de unos primeros textos intrascendentes, pasa a la producción de una dramaturgia comprometida expresada en guaraní, en castellano y en *jopará*. Trata temas sociales e históricos con espíritu agudo, matizándolos con toques de humor característicos del teatro popular que contribuyen a flexibilizar la denuncia de las injusticias sociales factor que lo convierte en el dramaturgo de la resistencia. Como muchos otros, debe abandonar los centros oficiales para refugiarse en las salas marginales y del interior del país, compartidos con pasantías carcelarias, hasta la caída de la dictadura en 1989. Poco a poco, el nivel de los espectáculos de carácter popular va declinando y la sátira, cediendo espacios a la chabacanería en una descontrolada mezcla de *jopará*, español y barbarismos impuestos por los medios de comunicación oral y audiovisual.

### **Teatro culto**

Las visitas de compañías extranjeras disminuyen a partir de los 60 y en las locales se inicia un proceso de maduración que culmina con la consolidación de varias compañías que durante los 60 y 70 estrenan importantes obras del repertorio universal y dramaturgos nacionales como José María Rivarola Matto, Josefina Plá, José Luis Appleyard, Ovidio Benitez Pereira, algo más adelante, Escobar Cantero y otros.

Párrafo especial para la zarzuela paraguaya, nacida a inspiración del célebre género español así llamado y del que se diferencia por la música y temática local. Sus autores, Manuel Frutos Pane y Juan Carlos Moreno Gonzalez, llegan a componer varias obras de este género, que hasta la fecha continúan reponiéndose y siempre con gran éxito.

La incidencia de la política gubernamental en las artes fue replegando a todo grupo que no se sometiera al patrón de la llamada "cultura oficial" y el largo brazo de la censura que comenzó con los grupos independientes, se extendió a los demás, obligando a las compañías que rechazaban estos condicionamientos a sumarse al éxodo del teatro independiente hacia espacios escénicos improvisados.

### El teatro independiente

Se inicia en los 60 con el teatro popular de vanguardia, formado por el argentino Oscar Wespel y jóvenes valores como Antonio Pecci, Rudy Torga, Erenia López, Humberto Gulino y otros, en la búsqueda de integrar la tradición con la modernidad. Introducen la creación colectiva y su repertorio de habla castellana, se apoya en farsas, obras breves, música y dramatización de poemas. De este grupo se desprende Rudy Torga, gran conocedor de la literatura paraguaya y del idioma guaraní y funda el Teatro Estudio Libre con el que se dedica al teatro popular en ambas lenguas, pero dando preferencia al guaraní con el que recorre barrios marginales de la capital y ciudades y pueblos del interior.

Conjugando las vertientes del Teatro Culto y Popular, con metodología grotowskiana, surge otro grupo de jóvenes que con el nombre de Tiempoovillo, rompe los esquemas tradicionales y da una inyección de energía y modernidad a la dramaturgia y a la actuación. La expresión verbal reducida a unos pocos vocablos o frases precisas se manifiesta en la lengua que el tema del espectáculo requiera. Sus componentes, Agustín Nuñez, Teresa Gonzalez, Ricardo Migliorisi, Nuky Walder, Raquel Rojas, Antonio Carmona y otros, participan en los festivales de Manizales, Caracas, Bogotá y otros y luego de una extensa gira por Centroamérica el grupo se disuelve.

Los que regresan fundan el Grupo Aty Ñeé con el propósito de profundizar la investigación orientada hacia el interior del país, fundamentalmente. Esto les permite incorporar viejas tradiciones al teatro en guaraní, que sus componentes, Raquel Rojas, Alcibiades Gonzalez Delvalle, Arturo Pereira y Antonio Carmona, recopilan pacientemente. A ellos se debe la recreación de las *Veladas*, tal cual fueron durante sus épocas de esplendor.

Con la aparición del teatro callejero, en el que destacan hasta la fecha los directores Teresa Gonzalez Meyer y Miguel Gomez, se retorna a aquellos esbozos de representaciones en las que poetas y músicos entremezclaban guaraní y español, en las plazas, bajo un árbol o en la explanada de las iglesias, alumbrados por la luz del día o débiles destellos de los faroles vecinos.

Puede calificarse de significativa trascendencia al lapso comprendido entre los años 70 y 85, pues además del avance en las nuevas tendencias, surgen grupos como Gente de Teatro, La Farándula y Arlequín Teatro que desprendidos de las compañías tradicionales como la del Ateneo Paraguayo, Hector de los Ríos, y otras, realizan una labor de constante evolución con un repertorio que abarca montajes de obras de Eurípides, Shakespeare, Arthur



Miller, Tennessee Williams, Valle Inclán, García Lorca, autores latinoamericanos desconocidos por entonces y de nuevos autores nacionales.

### Los años 90

Es innegable que la represión sistematizada del gobierno dictatorial que cayó en 1989, hostigó y destruyó los brotes culturales y artísticos considerados peligrosos para sus fines, pero hay que reconocer que no logró alterar la continuidad del proceso teatral y el surgimiento de nuevos exponentes, como Moncho Azuaga, de la dramaturgia nacional. A partir de 1990 se produce un clima de apertura a nivel interno y externo. Desaparece la mayoría de las compañías o grupos de labor continua y se trabaja en torno a un proyecto determinado, a una sala, a un productor o a talleres y escuelas de los que egresan permanentemente actores y actrices jóvenes que también incursionan en la dramaturgia. El intercambio con el exterior y la participación en festivales internacionales enriqueció este proceso más encuadrado en las nuevas tendencias o el teatro tradicional que en el teatro popular.

Actualmente la expresión teatral popular se sostiene sobre los pilares de dos grupos de acción continua, encabezados por Roger Bernalve y Teresita Pesoa, cuyo repertorio principal lo constituyen obras de Correa, Romero Valdovinos y autores de la época; de José "Kai" Gonzalez, cómico de la legua con más de medio siglo representando en diversos espacios piezas breves en guaraní e improvisadas a la manera de la Comedia del Arte y de algunos directores como Tito Chamorro y Wal Mayans que conjugando lo popular con las nuevas tendencias, presentan de tanto en tanto, puestas en guaraní o *jopará*.

No podría concluirse este esbozo del teatro nacional sin mencionar figuras como Carlos Gomez o Rafael Rojas Doria que durante décadas de ininterrumpida labor encabezaron compañías como la Baez-Reisofer Gomez o Los Compadres, responsables de los grandes hitos del teatro popular, y a quienes las nuevas generaciones todavía pueden aplaudir en reposiciones de las más celebres de piezas de dicho repertorio.

Los últimos párrafos nos inducen a la conclusión de que, a pesar de la desaparición de la censura, del impulso favorable al cultivo de la lengua autóctona y de la proliferación de actores, actrices y autores, la producción dramática popular, salvo escasas excepciones, ha avanzado y lo sigue haciendo, muy lentamente.

**Obra citada**

Alsina, Arturo. *Paraguayos de otros tiempos*. Prólogo de Raúl Amaral. Asunción: Ediciones NAPA, 1983. [Libro Paraguayo del Mes, N° 24]



*A Tempestade* por el Grupo Divulgação