

Clicie Nunes*

**SINCRETISMO, FIGURAS AMBIGUAS, TEATRO DE
EVANGELIZACIÓN: EL MUNDO COLONIAL AMERICANO
EN LA OBRA *COLOQUIO DE LOS CUATRO REYES DE
TLAXCALA*¹**

Cuando el mundo ibérico “inaugura” el Nuevo Mundo, instala con él elementos que figuraban en el imaginario europeo, referentes a los conceptos religiosos de Paraíso, Infierno y Purgatorio. Depositados durante siglos en el Oriente, tales elementos se confunden en los relatos de los conquistadores, viajeros y mercaderes quienes interpretaban el Océano Índico como un horizonte mental corporeizador del exotismo. Con el descubrimiento de América este mundo se desplaza en una especie de transferencia que afirma la necesidad de los colonizadores en dominar, clasificar y reconocer lo que se les presentaba como nuevo. De este modo, los recién descubiertos territorios de la expansión occidental, ocupados por soldados y misioneros, así como por hombres y mujeres rechazados por la sociedad europea, reciben también a los santos y demonios de las creencias populares y cultas que dominaban el imaginario cristiano en el siglo XVI.

* Universidad de Concepción.

¹ Artículo presentado en el seminario “Teatro latinoamericano: orígenes y escenarios coloniales”, dictado por la Dra. Marta Contreras, segundo semestre de 1998, Facultad de Humanidades de la Universidad de Concepción, Chile.

Guiados por la visión que divide humanidad y territorio entre la virtud y el pecado, los colonizadores de América buscan un hilo conductor que relacione las tradiciones y creencias europeas con las culturas amerindias. Para tal efecto, la naturaleza y el hombre americano se transforman, en el acervo imaginario europeo, en los elementos de identificación de la nueva tierra: para la naturaleza “edenizada”, existirá una humanidad “infernial”.

La visión “infernial” de los amerindios, junto a la visión del “paraíso” americano trabaja, en el proceso de colonización de América, para la manutención del sentimiento cristiano, necesario entre la población europea. Instalado en territorio de prácticas paganas, el colono europeo deberá mantener, como nunca, su religiosidad. Sin embargo, el “peligro de contagio” se torna cada vez más presente e imposible de controlar, surgiendo así, el sincretismo religioso entre las prácticas coloniales amerindias y europeas.

El crisol que forma la *religiosidad colonial* a partir de las creencias populares (indígenas, negras y mestizas), y de la *religiosidad específica* que se origina en el sincretismo se compone, como consecuencia, de una mayor familiaridad con el terreno de lo divino y de una relación más natural con el mundo de las imágenes sagradas.

Esta actitud frente a los misterios de la religión provoca la necesidad de (re)afirmación de la fe católica en el territorio americano. Tal vez por incapacidad de comprender la forma específica con la cual el universo colonial se relaciona con el mundo abstracto, los agentes del cristianismo (re)afirman sin parar su simbología²

² El sincretismo religioso ha provocado, mayormente, una condena. En México, donde el sincretismo ha marcado una fuerte presencia, el franciscano Bernardino de Sahagún, en el siglo XVI, mostraba a los misioneros que el paganismo permanecía oculto tras un escenario cristiano y que había “peligro de sincretismo”. (Cf. Delumeau, Jean, *Le catholicisme entre Luther y Voltaire*, p.145). En el caso de Brasil, otro país de grandes rasgos mestizos, el sincretismo, hasta la mitad del siglo XVIII, era usado como factor de control social. Roger Bastide, en su *Les religions africaines au Brésil – Vers une sociologie des interpretations des civilisations*, París, PUF, 1960 estudia el sincretismo

El teatro es uno de los medios, quizás lo más eficazmente utilizado para la transmisión de la catequesis.³ La representación dramática refuerza en los amerindios y en los colonos las lecciones que un día fueron aprendidas: los principios por los cuales su vida debe pautarse y las consecuencias que surgirían, caso no ocurrieran. Para tal efecto, el teatro religioso no ha abandonado, ni en el siglo XVII, los rasgos de los autos sacramentales, principalmente las figuras de los ángeles y sus antítesis, los demonios. El proceso de una catequesis permanente en terreno sincrético ha transformado el teatro de evangelización en la adopción del teatro religioso, en el cual los elementos cristianos ya se introducían más claramente.⁴

Los misioneros adaptan la estética amerindia a las formas teatrales medievales y al método de la catequesis en la búsqueda de la identificación entre mentalidades y técnicas españolas e indígenas, instaurando en la colonia, un teatro mestizo. Fiestas florales (mitotes), complejos ceremoniales rituales, pantomimas, cantos, danzas, expresiones cómicas, y efectos de los elementos naturales, ofrecen una

religioso en Brasil: "El sincretismo marca pues, una de las condiciones de los países de esclavitud: mezcla de razas y pueblos, la cohabitación de las más diferentes etnias en un mismo lugar y la creación, más allá de las naciones centralizadas en ellas mismas, de una nueva forma de solidaridad, en el sufrimiento, una solidaridad de color"(1960: 260). Sin embargo, imposibilitados de reproducir exactamente su cultura, religión, desplazados emocionalmente y espacialmente de su medio original, pero anclados en su sistema mítico, los esclavos reestructuran su religión: "como un animal vivo, la religión africana construye su propia concha" (1960: 26).

³ En sus estudios sobre la (re)escritura del teatro latinoamericano, Juan Villegas propone sustituir el término teatro por teatralidad en lo que concierne la relación teatro - cultura: "un nuevo concepto de 'teatralidad' estimulará entender la 'cultura' como proceso de construcciones de imágenes confirmadoras y sustentadoras del imaginario social /... / El supuesto es que, en cada momento histórico, coexisten varias teatralidades. Algunas de ellas legitimadas y otras ilegítimas por los instrumentos del poder. La teatralidad, entendida de este modo, no se limita a lo que la tradición de occidente ha denominado 'teatro'. Villegas, Juan. "De estrategias culturales: La teatralidad en las culturas hispánicas". En: *Acta Literaria*, nº22, 1997, pp 7-17.

⁴ El teatro de evangelización, tal como es tratado en este estudio, pertenece, junto a la "colonización del lenguaje", al gran proyecto de la conquista de América: la conquista espiritual. (Cf. Mignolo, Walter D. "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia". En: *Dispositivo*, 1986, Nº 28-29, pp 137-157).

fuerte aculturación, en lo que respetan específicos caracteres teológicos, expresados en lenguas indígenas. Los indígenas solían acudir masivamente a presenciar tales espectáculos que muchas veces concluían con el bautizo de grandes cantidades de neófitos. La importancia, expansión y persistencia de tan importante medio de comunicación religiosa y pedagógica, ha quedado plasmada arquitectónicamente en las “capillas abiertas”, especie de *auditorium* al aire libre, con capacidad prácticamente ilimitada de público. Como resultado de estas adaptaciones, variadas hibridaciones estilísticas en que queda evidente la necesidad de los sacerdotes en flexibilizar sus construcciones: “la evangelización era masiva y tenía que ser a cielo abierto, como en los centros ceremoniales aztecas”.⁵

El siglo XVI asiste a la afirmación de la tradición teatral que se orienta hacia lo festivo (pantomimas, simulacros y danzas) aunque sin abandonar de modo absoluto el fondo religioso y didáctico elaborado para la formación de la población indígena. Sin embargo, sobre tal vía de aproximación social se va produciendo inevitablemente un proceso de aculturación de triple confluencia: las ideas y costumbres indígenas autóctonas, la tradición del teatro medieval y renacentista español y los caracteres típicos de la vida social virreinal.

El desarrollo de la colonización propicia mayor interpenetración entre la religiosidad europea y amerindia. Mientras la Europa tridentina se esfuerza en depurar la religión y “limpiarla” de las reminiscencias folclóricas, la colonización europea en América imponía el sincretismo. Es necesario, pues, retomar los temas subyacentes de la enseñanza catequista, pertenecientes al teatro de catequesis, de tradición ibérica de los villancicos, por ejemplo, que se cantaban en las fiestas religiosas más importantes. Del mismo modo, los misterios y las moralidades medievales, presentadas

⁵ Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*. UNAM, 1993, p. 168.

en el atrio de las iglesias en los rituales litúrgicos, son recuperados en la colonia.

Se produce una gran variedad de obras teatrales y, desde luego, considerando la adaptación a los nuevos rasgos urbanos y sociales que surgen con el desarrollo colonial. Por consiguiente, a las obras de origen ibérico se añaden muy pronto obras escritas bien por españoles, bien por criollos que se adaptan a los modos de vida social virreinal, costumbres, hechos y situaciones de la vida local, lo cual va configurando un teatro más propiamente “literario” que el teatro “misionero”.⁶

En el imaginario del hombre del siglo XVI, Cielo e Infierno se constituyen en elementos bifrontes mientras que en la religiosidad popular de la colonia, lo sagrado y lo profano se entretienen y se apartan. Es el reino de las ambigüedades, del indistinto, de lo multifacético, de los sincretismos bañando la vida religiosa y escapando a través de los desvanes abiertos por el esfuerzo catequista dejado por los jesuitas.

Este mismo mundo que (de)sacraliza la religión, (re)inventa el trabajo esclavo, convive cotidianamente con las alteridades del negro, del indígena y hasta cierto punto, del blanco colonizador, que recibe la mirada inquisidora de las leyes del cristianismo occidental, ve su religiosidad metamorfoseada en herejía.

⁶ Alfonso Reyes hace la distinción: “El teatro se encamina a la actividad literaria y profesional” (Cf. Reyes, Alfonso. “Teatro misionero”. En: Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Crítica, 1988, vol. I, pp 332-336). En la afirmación de Reyes subyace la visión beletrística de la literatura, en lo que respeta la producción latinoamericana colonial y precolombina y que consiste en considerar esas producciones como preliterarias, o paraliterarias, en el caso de los relatos. En todo caso, el autor se justifica: “Si el principio de la regresión colonial, o retroceso con respecto a la etapa evolutiva de la metrópoli, es perceptible en el orden social y el jurídico de la América recién conquistada –heterogeneidad étnica, feudalismo de las encomiendas, también lo revelará nuestro drama en gestación, donde lo explican diversas circunstancias: primer contacto entre dos civilizaciones y dos lenguas muy distantes y que hasta entonces se ignoraban del todo; fines extraliterarios del teatro; público no acostumbrado a esta forma; autores y actores no profesionales, pues aquéllos son los misioneros, y éstos, gente de la iglesia, monaguillos e indios, y muchachos disfrazados para los papeles de mujer”. (Reyes, idem, p.333)

Consecuentemente se impone afirmar la tradición cristiana que instaura lo que comúnmente se conoce como el *teatro de masa* exhibido en Tlaxcala en los años 1538 ó 1539: “Teatro de masa, donde figuraban verdaderos ejércitos, murallas, combates mezclados con oraciones y milagros, entre los que no faltó la embestida de Santiago alanceando infieles para ayudar el triunfo de los cristianos”.⁷

Una ciudad en el escenario

En este contexto la ciudad maya de Tlaxcala es un núcleo de expansión cultural de relevante importancia, poseyendo una tradición de representación teatral. Ángel María Garibay en su *Historia de la literatura náhuatl*, destaca las fiestas del Corpus de 1538, una representación teatral nítidamente sincrética:

*Habla (Motolinía) de diez arcos triunfales, (...) y nada menos que ‘mil y setenta y ocho arcos’ menores. (...) Gala a los ojos, pues las flores los cubrían todos. (...) A las cuatro esquinas de la procesión se pusieron montañas artificiales, tan al natural imitadas, que nada faltaba en ellas. (...) No menos aparatoso fue el Paraíso Terrenal, contrahecho para las fiestas del año siguiente. Ahora ya no fue solamente acumular elementos naturales, sino agregar los de arte. “Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso en la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro.”*⁸

En 1539, una obra es llevada a la escena: *La Toma de Jerusalén*. Garibay recuerda que “la parte oral es esquemática y mínima. Todo se va en el espectáculo y en el festejo de los ojos y la curiosidad”. Adaptación de las formas y recursos teatrales, mestizaje cultural y el inevitable cambio hacia la

⁷ Rojas Garcidueñas, José. “Autos y coloquios del siglo XVI”, en: Goic, op.cit., p. 338.

⁸ Garibay K, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. México, Editorial Porrúa, 1971, p.123.

especifica religiosidad colonial se definen en la teatralidad de los escenarios:

La teatralidad de estos escenarios es una supervivencia de los modos antiguos adaptada por los misioneros para la instrucción de sus doctrinados. Hay una total semejanza, si no identidad, de procedimientos entre estos del teatro doctrinal y los del rudimentario teatro pre hispánico. Cuando comparamos esta sobreabundancia de medios sensitivos y pintorescos con la sobriedad de los escenarios del arte teatral de la España de entonces, tenemos que admitir que el hilo del mestizaje cultural empieza a tramarse. Los frailes dirigen, proyectan, ordenan y escriben las palabras que han de decirse, pero los encargados de disponer el cuadro en que el teatro ha de ejecutarse son los indios, que siguen gustosos sus propios procedimientos. Se cambia la doctrina y el pensamiento, pero no se muda el vehículo de expresión. (...) en estos escenarios, tan minuciosamente preparados, ya va la enseñanza que se intentaba y que a veces las palabras no hacían falta. Con atinada palabra califica Ricard, de 'pantomima de grande espectáculo, más bien que de auto propiamente dicho', la representación mencionada de la Toma de Jerusalén. Es decir, que aun sin palabras, ya quedaba doctrinado el espectador. Lo mismo que en los grandes espectáculos prehispánicos, en su mayoría muda, pero de suma significación simbólica.⁹

Todas las obras, pertenecientes al siglo XVI, son catequistas. Sin embargo, según José Rojas Garcidueñas, el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, o simplemente *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*, “no es parte del teatro de evangelización, (...) sino que es, pura y simplemente, un auto sacramental, como lo demuestra claramente su final de adoración al Santísimo Sacramento”. Publicada en 1935, a partir del hallazgo del Doctor Carlos E. Castañeda, la obra hace parte de un libro manuscrito de Cristóbal Gutiérrez de Luna, y se encuentra en la biblioteca de la Universidad del Estado de Texas, Estados Unidos. Los estudios filológicos

⁹ Idem, *ibidem*.

han originado algunas conclusiones sobre el manuscrito, cercado de cierto misterio sobre su origen: “Es un coloquio, anónimo y sin fecha, que ha sido mencionado como pieza del siglo XVI, aseveración que nos atrevemos a apoyar, asentando desde luego nuestra duda de si pertenece al siglo XVI o al XVII”¹⁰

*Después del índice hay un soneto, y en la última hoja un escudo de armas a pluma que parece ser el de la Casa de Luna. En la parte superior de éste se lee: Acabose en Tlaxcala del Reino de la Nueva España por Xpoval Gutierrez de Luna Criollo de México por fin del año y al pie de 1619 a. Os a Honrra y Gloria de Dios. En la divisa del escudo puede leerse: Una luna al cielo y tres de Cordova al suelo.*¹¹

Además del *Coloquio*, el manuscrito contiene un *Tratado de los Ángeles*, una *Vida de don Pedro Moya de Contreras* y una *Relación y Compendio de Cortés*. En cuanto a la fecha en que puede haber sido escrita, Garcidueñas señala que

*En rigor cronológico, es indudable que las primeras piezas teatrales escritas en la Nueva España, lo fueron en lenguas indígenas, las primeras concretamente en náhuatl, pues sabemos de las representadas en Tlaxcala en 1538 y, antes, de un Auto del Juicio Final, atribuido al menos en una de sus versiones a fray Andrés de Olmos, representado en Tlatelolco hacia 1531 o 1533, mencionado en los Anales de Chimalpahin. Y si, en otra interpretación, se quisiera decir que Castañeda se refiere solamente a las piezas escritas en lengua castellana, tenemos el dato seguro de que en 1566 se representó el Coloquio segundo de Fernán González de Eslava, quien estaba en México desde el año de 1558, y bien pudiera encontrarse al menos alguna otra obra escrita y representada aquí antes de aquella fecha de 1566.*¹²

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Garibay, *op. cit.*, p.155. Según las informaciones de Garcidueñas sobre la obra, *el Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* fue originalmente escrita en español y la fecha probable es de principios del siglo XVII, más exactamente 1619. Cf. Garcidueñas, *op. cit.*, p.163.

¹² Garibay, *op. cit.*, p.163.

El autor recuerda que existen “rasgos de cultismo y evidente laboriosidad en la versificación”, relegando los posibles “defectos de versos mal medidos” a un desatento copista. En esta observación Garcidueñas parece discordar radicalmente de Garibay, quien considera el *Coloquio* “enteramente ramplón”, o sea, vulgar, tosco o desaliñado. Las razones de Garibay para tales depreciaciones no pertenecen solamente al plan del “orden literario”, sino en un “desconocimiento de la mentalidad india, ni siquiera de la más rudimentaria información acerca de las cosas de la raza y ciudad cuya historia se pretende celebrar”.

Examinada la pieza descubre que es un Auto destinado a celebrar al Sacramento en su fiesta. Y sin inventivas ni galas literarias se finge la historia de la conversión en forma totalmente fantástica. Bastará decir que los cuatro reyes, como el autor los llama, hablan a la continua de un dios ongol, hongol, perfectamente desconocido en Tlaxcala y en todo sitio en que se habla náhuatl, pues sabido es que esta lengua carece de G.¹³

Por su lado, Garcidueñas señala la relación del *Coloquio* con la obra *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega. La aproximación se basa en la similitud de la figura de Hongol (Lope de Vega) y Ongol (*Coloquio*), así como en la coincidencia de veinte y cuatro versos de un monólogo. Pero, el origen de Hongol se encuentra en la obra de Ercilla, *La Araucana*:

Se plantea el problema del origen de ese extraño Hongol, que es personaje tan importante en el Coloquio de los Reyes de Tlaxcala y encuentra, como su primer origen, el Ongol que, en La Araucana de Ercilla, es aquel jefe o capitán (también llamado Ongolmo), que desde el segundo canto del poema se menciona con otros ‘caudillos del Arauco’; de allí pasó el nombre al Arauco Domado, lo que parece natural, luego lo aprovechó Lope de Vega en la comedia de igual título, cosa también lógica y consecuente puesto que estaba dramatizando el poema de Pedro de Oña, seguramente recién leído; más tarde repite el nombre en la

¹³ Idem, ibidem, p.157.

*comedia El Brasil restituido y, finalmente, en otra más: El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón.*¹⁴

Dividida en doce cuadros o actos, la obra se compone de diálogos (o coloquios) que tratan de la conversión de los cuatro reyes de Tlaxcala al cristianismo y su adherencia a la invasión española en América. Un estado autónomo en medio a la supremacía azteca, Tlaxcala se alía a Cortés para combatir a sus enemigos, introduciendo, así la fuerza europea en sus guerras endémicas y colaborando con soldados tlaxcaltecas para la conquista militar de México.

Según Garcidueñas, “no hay acotación de cambio de escena, ni tal vez pensó en eso su autor, dada la usual carencia de escenografía”.¹⁵ Las indicaciones escénicas en la obra están marcadas por las entradas y salidas de las figuras: “quédanse en esta conversación dormidos y sale un ángel y dice”; “aquí se juntan los cuatro reyes y consultan sus pensamientos”; algunas de carácter inductivo: “vase el ángel y levántase los reyes *con admiración*”; “*híncase el Marqués de rodillas y da gracias a Dios por tan buen principio y a poco, siguiendo*”; “ (...) y dice Xicotencatl *hincando la rodilla*”; “*hincanse los cuatro reyes las rodillas*”; “salen los cuatro reyes y *espántanse*”; “vanse los reyes y sale el Marqués y soldados. Juan Díaz clérigo, Marina intérprete. Tocan cajas y chirimías”; “vanse y sale el Marqués, soldados, clérigos y marinos y dan vuelta al tablado con una caja y disparan arcabuces, vuelven a salir los cuatro reyes por otra puerta del teatro y recíbense con sus cortesías y dice Xicotencatl *hincando la rodilla*”; “entranse todos, salen dos ángeles con dos guitarrones y cantan al Santísimo Sacramento este villancico”.

No hay cualquier indicación sobre escenario o vestuario, que pueda aclarar la puesta en escena de la obra.

¹⁴ Garcidueñas, op. cit., p. 168.

¹⁵ Idem, ibidem.

Según las informaciones de Garcidueñas sobre la obra, el *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* fue originalmente escrita en español y la fecha probable es de principios del siglo XVII, más exactamente 1619.

El *Coloquio* pertenece, por lo tanto, a las obras escritas en pleno desarrollo colonial y su núcleo se centra en un hecho histórico, la conversión de cuatro reyes mayas y su alianza con Hernán Cortés. Por otro lado, los parlamentos de los reyes, así como del clérigo y del propio Marqués, no son de enseñanza, sino de afirmación de los elementos religiosos e históricos conocidos de la población colonial.

El contenido celebratorio del sacramento se desarrolla junto con la afirmación del catolicismo frente a la expansión de la reforma cristiana. Además, marca la situación misma de la colonia hispánica en los comienzos del siglo XVII, la necesaria continuidad de la afirmación del cristianismo, tanto para los indígenas como para los blancos, siempre expuestos al “peligro de contaminación” de la cultura amerindia.

Inscrita en la necesidad de (re)afirmación de la fe cristiana y en la forma de expresión teatral del mundo colonial de inicios del siglo XVII, *el Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* es obra de alabanzas al cristianismo, al sacramento católico en versos castellanos y con referencias latinas, lleno de símbolos y alegorías. Cristóbal Gutiérrez de Luna, “criollo de México”, toma como préstamo la obra de Lope de Vega y la tradición teatral dejada por él. Como recuerda Garcidueñas, Richardson y Garibay, a lo menos un elemento es tomado de la *Comedia del descubrimiento del Nuevo Mundo por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega. El Dios-Idolo-Demonio Hongol / Ongol figura en las dos obras.

En *La Araucana*, poema épico de la historia de la colonización de Chile, el cacique Ongolmo pasa por la prueba del tronco, agigantándose en la obra de Ercilla, luchando por la expulsión de los conquistadores españoles de Chile. No obstante, en el traslado de la figura del cacique araucano hacia

Europa ocurre su metamorfosis en demonio. Hongol es el demonio colonial, visión europea de la religiosidad amerindia, y quién está siempre presente en el mundo americano. Es una construcción estereotipada y ambigua creada por la barbarización de la figura del indígena.¹⁶

“Entra en hábito de indio el Demonio, y téngale.

Demon. ¿Dónde vas, Dulcán? Detente.

Dulc. ¿Quién eres?

Demon. Tu dios.

Dulc. Pues di, ¿por qué al salir me detienes?

Demon. Porque no vayas allí

Dulc. Perdóname si a eso vienes, porque ya lo prometí.

.....

Demon. ¡Oh, qué graciosos están

Con esta amistad fingida!

Estos, codiciando el oro

De tus Indias, se hacen santos,

Fingen cristiano decoro,

Mientras vienen otros tantos

Que lleven todo el tesoro;

Ue ya el otro llega a España.

Dulc. ¿En que veré, dime,

Que aquesta gente me engaña?”¹⁷

¹⁶ Utilizo el concepto de figura con base en la definición de Marta Contreras. La autora hace uso del concepto según su “sentido de asociación dinámica de elementos, a un modelo, diseño, forma o esquema inferible de la complejidad de elementos de una obra dramática o de un conjunto de ellas; a un personaje en particular cuya apariencia y desplazamiento constituye a su vez una figura visual”. Contreras, Marta. *Griselda Gambaro. Teatro de la decomposición*. Concepción, Ed. de la Universidad de Concepción, 1994.

¹⁷ Vega Carpio, Lope Félix de. *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón (Famosa Comedia)* Madrid, 1919, p.77. El indígena metamorfoseado en demonio es una figura ambigua. Su demonización es necesaria para la conquista. Sin embargo, es el propio demonio quien defiende la colonia, demonizando la mirada europea. Es lo que plantea Bhabha en “The other question”: “as important feature of colonial discourse is its dependence of the concept of ‘fixity’ in the ideological construction of otherness. Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. Likewise the stereotype, which is its major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always ‘in place’, already know, and something that must be anxiously repeated (...) It is this process of *ambivalence*, central to the stereotype, that this chapter explores as it constructs a theory of colonial

El indígena hecho demonio es una figura ambigua. Bajo la mirada colonizadora, la figura de Ongol/Hongol se radicaliza, adaptándose a la visión específicamente infernal del amerindio.¹⁸

Como en el clasicismo griego, en el *Coloquio* los reyes prestan a su Dios - Idolo sentimientos humanos como “triste”, “ofendido”, “airado”, “distante”. Además, no “contesta” a sus apelaciones o inquietudes. Estas son formas clásicas y paganas de relacionarse con los dioses.

La humanización de la divinidad por un lado facilita la comunicación, al mismo tiempo que compone un cuadro de intimidad con estas fuerzas. Por otro lado, diferencia aún más la idolatría de la religiosidad cristiana, reforzando la idea de paganismo americano, subrayando pues, la capacidad de transformación y metamorfosis que el demonio occidental tradicionalmente posee:

La Reforma protestante y las luchas religiosas del siglo XVI fortalecieron aún más la presencia de Satán entre los hombres. En la misma época en que ‘París se vio dominada por una floresta de campanarios cuyo rumor piadoso no cesaba’, Jean Wier señalaba la existencia de 72 príncipes y 7.405.926 diablos, divididos en 111 legiones, cada uno con 6.666 miembros’. Había los ígneos, los aéreos, los terrestres, los acuáticos, los subterráneos y los lucíferos. Habitaban galerías, se metían en el cuerpo de los roedores, controlaban tempestades.

discourse”. Bhabha, Homi K. “The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism” en: *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1994, pp 66-84 .

¹⁸ La “visión específicamente infernal del amerindio” está desarrollada en el capítulo II de mi tesis de magister “*Viajes y cautiverio entre los caníbales*”, de Hans Staden: *introducción a una historia de las figuraciones de la colonia portuguesa en América*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción, 1998, inédita. En este estudio, analizo la interpretación del territorio colonial brasileño, a través de los elementos del imaginario cultural europeo que los conquistadores trasladaron hacia el territorio colonial portugués, en el siglo XVI, y que conformaban interpretaciones originadas de las tradiciones cristianas sobre el Bien y el Mal. Como paradigma de la visión del territorio americano-portugués como espacio demonizado está el relato *Viajes y cautiverio entre los caníbales*, del alemán Hans Staden. El cautiverio entre indígenas antropófagos es, pues, un espacio infernal por excelencia, en la visión del infierno cristiano.

Para reafirmar la palabra divina, la obra fija sus figuras (ambiguas), polarizándolas. De ese modo, el pensamiento cristiano oscila entre las imágenes de los Ángeles y del Demonio, del Bien y del Mal, de la Virtud y del Vicio. El *Coloquio* pertenece a un barroquismo temprano en América, cuando todavía las formas de expresión no adoptaban su atmósfera, cargada de ingenios y sutilezas.

La visión del Cielo, del Purgatorio e del Infierno se alternan en el montaje del sistema colonial. En la relación metrópoli - colonia, la colonia asumía, muchas veces, las facciones de elemento de purgación de las vicisitudes sociales de la metrópoli: era el ergástulo de sus indeseables, el local de (re)invención de la esclavitud moderna, fuertemente contrastante con el trabajo asalariado naciente que, en la misma época, se instauraba en los centros metropolitanos. Mientras Europa abandonaba poco a poco las gradaciones del trabajo servil (base del sistema feudal) para adoptar el trabajo asalariado, soporte de la fábrica y de la industria, las tierras coloniales se cubrían de brazos esclavos. La Tierra Prometida, o Eldorado de las leyendas, el Paraíso Terrenal que la imaginación europea, después de largas peregrinaciones imaginarias, traspuso para América, abrigaba, también, el infierno de la esclavitud.

Es el propio Dios- Demonio quien califica la colonia americana como lugar de condena:

*¿No basta haberme quitado
de mi divino lugar
y arrojándome a penar
a este reino condenado?
¿No soy el soberbio Hongol
pisar el divino sol?
No soy el soberbio Hongol
que por hermoso subió?
No soy quien, parte del cielo,
trajo la tierra tras si?*

*¿Yo soy aquél que me vi?
Reniego jestoy en el suelo¹⁹*

Señor de las tierras coloniales, el Diablo no entregaría sus vasallos al enemigo. Para cada conquista de la evangelización, él protestaría, demonizando la naturaleza y inscribiéndose en el cotidiano. Es básicamente en la relación con lo sobrenatural que el hombre de la colonia paga un tributo al Diablo y confirma su carácter de humanidad diabólica. Bajo el punto de vista cristiano occidental, las creencias de los indígenas no pueden ser explicadas por el raciocinio, pues son, *por estereotipia*, desprovistos de la “verdadera razón”: estas creencias se explican por la incansable persecución que mueve el “Mal” contra aquellos que no conocen a Dios. Inducidos por el demonio al error, se hunden cada vez más en el engaño y en la idolatría: adoran al demonio a través de sus ministros, quienes son los propios vehiculadores de la religiosidad amerindia: los sacerdotes, los xamanes.

Hongol aconseja a los reyes a aliarse militar y económicamente a los españoles, interfiriendo en los negocios coloniales. No obstante, promete venganza a la traición religiosa:

*Mas si con dineros se hallan,
es averiguada cosa
que mis profundos palacios
conquistarán sus personas.
No digo que su amistad
dejéis por ninguna cosa,
pero que no os sujetéis
a su ley, que es engañosa.”
(...) Si dijeren que a su rey
vuestras frentes poderosas
se sujeten, bien podéis,
mas no a su doctrina ociosa.
Ya sabéis que ha tantos años
que a vuestra palabra y obra,*

¹⁹ Lope de Vega, op.cit., p.193.

*sin perturbaros, sujeta
tuvisteis a mi corona;
castigaros os prometo
si desta gentes española
sus embustes les creéis
ni su Evangélica prosa.
Todo lo que habéis soñado
es verdad cierta y notoria.
Rendidlos como valientes
y honrad a vuestras personas²⁰*

El Dios- Diablo reconoce, por lo tanto, la fuerza del conquistador, metamorfoseando el significado primero del cacique araucano Ongolmo. Como deidad que se acerca a los hombres, dialogando con ellos, Hongol reconoce el poder militar y divino de los “soldados de Cristo”. El poder de penetración divina está representado en la obra por la aparición del ángel. Enviado por el “señor de los cielos y de la tierra”,²¹ surge mientras los reyes duermen en la escena, proponiendo la paz cristiana en lugar de la “antigua guerra que Lucifer os causa noche y día”.²²

La aparición del ángel, contextualizada la paz del sueño, contrasta con la violencia de los sentimientos expuestos en las escenas anteriores, cuando los reyes circulan en el escenario, en coloquios angustiados y llenos de dudas.

El poder que subyace en el gran relato que es la Conquista de América se expresa en el *Coloquio* a través de la relación de las fuerzas espirituales puestas en la escena. Según Marta Contreras, a través de los gestos escénicos, es posible descubrir los mecanismos del poder en sus diferentes manifestaciones:

La cuestión del poder se actualiza en relación con la circulación, desplazamiento, interacción e intercambios de los cuerpos en la escena teatral. Por lo tanto, los cuerpos

²⁰ Idem, ibidem, p.194.

²¹ Idem, ibidem, p.197.

²² Idem, ibidem, p.198.

*son los materiales escénicos visuales y auditivos básicos. Los cuerpos en tanto que canales de las voces, idiolecto, disfraz, maquillaje, heridas, gestos, movimientos, manipulaciones diversas, comunican por medio de su exposición pasando a ser en sí mismos signos visibles movidos por fuerzas que vienen del mismo cuerpo como miedo, deseo, envidia, hambre, dolor, avaricia, crueldad. El cuerpo, este cuerpo complejo, multifacético, contradictorio y parlante ocupa en la escena contemporánea un lugar preferente*²³

El discurso del poder en el mundo colonial se fortalece en la teatralidad. Por las características mismas de las puestas en escena de los siglos XVI y XVII la ideología cristiana busca actuar en una doctrinación masiva. El *Coloquio* es, en síntesis, parte de una obra mayor, la gran obra educacional de la conquista de América. En él el “poder que subyace” está en el subtexto, en “lo no-dicho explícitamente pero que puede ser decodificado por los que comparten la misma cultura, lengua y momento histórico”²⁴

El texto del *Coloquio* no ofrece muchas indicaciones sobre los movimientos corporales de los actores o los gestos en las escenas. Los movimientos escénicos son de entrada y salida de las figuras. Sin embargo, existe un gesto que el occidente universalizó: lo “hincarse”.

Los reyes híncanse dos veces: para Cortés y para el Dios cristiano. Reconoce al conquistador como vencedor reconociendo, por ende, al cristianismo como dictamen. Según Brecht:

La actitud del cuerpo, el tono de la voz, la expresión del rostro están determinados por un gesto social: los personajes se injurian, se instruyen recíprocamente, etc. En los comportamientos sociales que los hombres asumen en relación a otros hombres entran también aquellos aparentemente privados como las manifestaciones de dolor físico en las enfermedades o los gestos religiosos. En

²³ Contreras. op. cit., p.2.

²⁴ Idem, ibidem, p.31.

*general estas manifestaciones gestuales son bastante complicadas y contradictorias, tanto que no pueden expresarse en una palabra*²⁵

El hincarse significa un acto de constricción/contrición. El encojarse o el dolor profundo de haber ofendido a Dios (definición del acto de contrición) surgen en el *Coloquio* en el gesto de hincarse, justamente como un gesto inscrito en el subtexto. Actitud conocida del universo religioso occidental, es también arrodillarse por un símbolo, Cortés, en el caso representante del Dios cristiano en América. En el acto sacramental, la ofensa pagana de los cuatro reyes queda sanada.

Mientras las figuras de los conquistadores se agranda, la de Hongol se degenera hasta desaparecer de la obra, huyendo de la cruz, emblema cristiano. Expulsado, promete volver y vengarse. El imaginario cristiano prevé la presencia cotidiana del demonio. La atribución de la gran fuerza nefasta y desorganizadora del diablo atraviesa los discursos eclesiásticos del inicio de la Época Moderna. Por ende, el infierno y sus habitantes se adueña de la imaginación del hombre occidental, garantizando una “guerra perpetua”.

Encontrando en la colonia poblaciones autóctonas que también veían al diablo como fuerza actuante y poderosa, los misioneros y agentes de la conquista espiritual se transforman, por paradoja, en agentes demonizadores del cotidiano colonial. Los misioneros y su concepción europea de una América demonizada hicieron que la idea del mal se tornase insoportable. Según ellos, la alteridad de la cultura amerindia era demoníaca, y la colonia la tierra en que evolucionaban las huestes de los servidores de Satanás. La demonización del indígena, así como de su cultura, y la figura misma del amerindio como objeto del leit-motiv del cristianismo (plegar a toda criatura), crea la ambigüedad del estereotipo. Por ende, siempre consideraron las religiones de los indígenas, así como

²⁵ Idem, *ibidem*.

a las africanas, como “aberraciones satánicas”. Expulsado en la obra por la acción divina, Hongol se transforma también en la imagen del indígena demonizado. El estereotipo se extenderá para el negro y para el colono que reivindicará su orden (o desorden) mestizo. ¿Cómo la religión metropolitana, prisionera del formalismo de la Reforma Católica, lidió con el cotidiano imprevisto, caótico e impregnado de ritos indígenas y africanos tal como lo era el de las poblaciones coloniales?

No son pocos los estudiosos del colonialismo que han usado términos que se refieren al ámbito del teatro: la escena colonial, el teatro de la conquista. Se resuelve la incógnita de lo exótico por una manera de mentar que ordena los territorios del planeta en conquistadores y conquistados. La colonización deja su impronta en La concepción del trabajo humano, en la repartición de los roles, la disposición de las figuras en un escenario que todavía se resiste a la demolición, aun cuando parte de su entramado ha entrado en el género de lo grotesco y de la sobreactuación²⁶

²⁶ Contreras, Marta. “Indios y españoles: el tercer escenario” en: *Acta Literaria*, nº17, 1992, p.67.