

LA PERFORMANCE COMO DISPOSITIVO DE INTERVENCIÓN SOCIAL Y COMUNICACIÓN ESTRATÉGICA

Natalia Aguerre

Facultad de Periodismo y Comunicación Social;
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

El propósito de este artículo es re-pensar cómo operó la intervención jesuítica en las comunidades guaraníes durante el proceso de conquista y colonización española. Para ello es necesario definir la causa general que convoca a todo proceso de intervención: los problemas sociales. Entendemos a éstos “como el resultado entre las relaciones y el devenir histórico-político, en un transcurso de lucha y transformación” (Carballeda, 2008: 33). A partir de esta perspectiva, la observación de los problemas permite ampliar los elementos interpretativos de la complejidad social y ver, en qué medida, los actores comprometidos en la intervención buscan acciones estratégicas concretas para disminuir las contrariedades y optimizar el proceso social en curso (Cardalleda, 2008). Debido a ello, analizaremos las *performance* teatrales -formales y celebraciones-, considerándolas como prácticas estratégicas e instrumentos de intervención para la reintegración y transformación de las comunidades guaraníes que fueron reducidas por los jesuitas en el marco de la conquista española.

Palabras clave: intervención social, *performance*, comunicación estratégica.

Artículo recibido: 04/07/15; **evaluado:** entre 21/07/15 y 10/09/15; **aceptado:** 20/09/15.

Introducción

La intervención jesuítica a las comunidades guaraníes delineó su labor misional desde la perspectiva social; es decir, desde la producción y registro de conocimiento de los elementos socioculturales de los pueblos guaraníes a intervenir. Haber reparado en el aspecto social de estos pueblos como en las relaciones existentes entre todos los actores comprometidos en el proceso de intervención -Corona, Iglesia-, les facilitó a los jesuitas la elección de acciones para viabilizar el diálogo y la interacción entre los mismos (Carballeda, 2008); en virtud de la transformación y reintegración de las comunidades guaraníes y del establecimiento y sostenibilidad del orden sociopolítico impuesto (Aguerre, 2015).

Esta manera de tomar parte en el asunto responde a la ideología jesuítica (Van Dijk, 2003) pero también, y fundamentalmente, a la apatía relacional establecida durante el proceso de intervención militar española. Este tipo de acción se encargó del direccionamiento de los conflictos existentes,

teniendo como propósito el mantenimiento de vínculos de fin-medio y coste-beneficio (Handel, 1998). En consecuencia, la intervención militar desplegó un modelo de imposición extrema de sistemas jerárquicos y de valores que provocaron la sumisión y esclavitud de aquellos que fueron intervenidos. Este estado de situación generó una serie de problemas sociales y focos de conflicto entre los actores involucrados -comunidades originarias, Iglesia, Corona-, que intentaron ser resueltos a partir de nuevas intervenciones mientras el proceso de Conquista seguía su curso. Para visualizar estas etapas, recurriremos a la categoría de drama social (Turner, 1982, 1987), con el objetivo de exponer los distintos momentos desarrollados en la intervención española.

El antropólogo Víctor Turner es quien asumió la categoría de drama para analizar determinados escenarios sociales mediante situaciones de conflicto. A partir de su trabajo de campo entre los Ndembu -1967-, Turner advirtió el despliegue dramático de las tensiones sociales y por ello, planteó que las experiencias humanas podían ser estudiadas desde la noción de drama, definida "como hacer, actuar/representar" (Turner, 1982: 72). Entender el término mediante estos significados permite comprender su composición y función, ya que todo "hacer" contiene un conflicto que se pone en acción por motivos inaugurales y se desarrolla mediante intereses transitorios hasta encontrar un final. "Este modo de presentación del hacer de un grupo" (Turner, 1982: 74) es exhibido ante un público donde pueden observarse, además, las relaciones entre la estructura y la anti-estructura del individuo o una sociedad.

El drama social parte de un modelo de estudio conformado por dos tipos contrapuestos de interacción social: por un lado, un sistema estructurado, diferenciado, jerárquico, inscripto en el polo cognitivo y racional de la conducta, la política y la legalidad; por otro, un sistema anti-estructural caracterizado por la ausencia de jerarquía, ligado a la idea de sociedad abierta y al polo afectivo -emoción, juego, arte- de la conducta de los individuos. (Turner, 1982: 44, 45). En esta perspectiva, podemos ver y analizar las representaciones colectivas desde los aspectos emocionales -voluntades, motivaciones o niveles de aspiración de los grupos- para interpretar el cómo o el por qué del "actuar" o "hacer" del conflicto que se manifiesta frente al sistema estructurado de la sociedad (Turner, 1982: 43).

Dado que tanto la estructura como la anti-estructura incluyen propósitos sociales, los dramas deben "involucrar el estudio del proceso comunicacional e inevitablemente enfocar el análisis en los símbolos, signos, indicios verbales y no verbales que la gente emplea para alcanzar las metas personales o del grupo" (Turner, 1974: 9). De este modo, el investigador podrá visualizar los aspectos naturalizados o cubiertos -por los hábitos- de una sociedad, en la medida que los intereses, actitudes y motivaciones de las personas o grupos "quedan en obvia oposición, entonces, podrán ser aislables y susceptibles de una minuciosa descripción para su estudio" (Turner, 1982: 70).

Pero considerando que el/los conflicto/s se desarrolla/n mediante modos de presentación compuestos por una motivación inicial, transitoria y final (Turner, 1982: 74), el autor define al drama social como “unidades de procesos inarmónicos o armónicos que surgen en situaciones de conflicto componiéndose por cuatro etapas de acción pública accesibles a la observación” (Turner, 1987: 74), las cuales comprenden las fases de: ruptura, crisis, reajuste y reintegración.

La ruptura ocurre al interior de un mismo sistema de relaciones sociales cuando los vínculos regulares, gobernados por normas -entre personas o grupos-, se quebrantan por motivos internos o provocados por factores externos. La señal de esta ruptura es “el quiebre de una fractura pública notoria o de alguna norma esencial que regula la interacción entre las partes” (Turner, 1974: 10). Siguiendo a esta fase sobreviene la crisis, durante la cual existe una tendencia a que la ruptura se extienda “hasta que llegue a ser co-extensivo con alguna hendidura dominante en el conjunto mayor de las relaciones sociales relevantes al que pertenecen las partes del conflicto” (Turner, 1974: 10). Así, la crisis se presenta como la continuación del proceso anterior, en la medida que otras personas o grupos toman partido o se oponen a las que hayan provocado la ruptura (Turner, 1987: 74, 75).

La etapa del reajuste pondrá en acción mecanismos de reparación que dependerán de la profundidad y la significación social compartida en la ruptura, en el que se aplicará “un arbitraje informal o hasta la implicación de la maquinaria jurídica formal para resolver cierta clase de crisis o legitimar otras vías de llegar a un acuerdo” (Turner, 1987: 75). La fase final consiste en la reintegración del grupo social perturbado que se realiza, “a través de principios sistémicos transformados, o bien, de otros principios” (Turner, 1987: 74). En este período “habrá cambiado la naturaleza y la intensidad de las relaciones entre las partes y la estructura del campo total” (Turner, 1974: 14), pudiéndose observar en determinada ceremonia o ritual público donde se expresará la reconciliación, la reintegración o la fragmentación definitiva (Turner, 1987: 75).

Según Turner, las formas de expresión de cada una de estas fases dependerán de los recursos culturales, históricos y políticos específicos donde se desarrollen; pero, en cualquier caso, el drama social tendrá como funciones (Turner, 1982: 72):

- la disolución de conflictos gestando un sentido de pertenencia comunitario, en torno a un conjunto de símbolos;
- la constitución de identidades y resignificación de tradiciones;
- la creación de un orden sociocultural y político.

La funcionalidad del drama social es destacable para la observación del prolongado proceso de conquista y colonización española porque entendemos que los jesuitas intervinieron a las grupos guaraníes desde el aspecto social, con el propósito de reducir los conflictos existentes -producto de las etapas de ruptura-crisis-reajuste-, para la reintegración de las comunidades mediante la

configuración de una trama relacional que eliminó, pero también adaptó y re-significó elementos propios de la cultura guaraní, en función de “guiar sus percepciones y acciones cotidianas” (Wilde, 2009 -a-: 40); y así, establecer un modelo social basado “en el trabajo y ritos o actos simbólicos de institución” (Wilde, 2009 -a-: 40).

La intervención social jesuítica no se produjo por la imposición del bautismo y de símbolos cristianos, como lo evidencia las etapas de ruptura, crisis y reajuste desarrolladas con anterioridad a la llegada de los jesuitas (Aguerre, 2015); esta implicó un conocimiento de los sistemas socioculturales de las comunidades guaraníes que llevó “a la transformación de las nociones de temporalidad, espacialidad y corporalidad -de los grupos a intervenir-, a través de la articulación jurídico/teológica, la producción económica, política y los símbolos” (Wilde, 2009 -a-: 38).

Es así que a partir del reconocimiento de la organización social guaraní y particularmente de sus fiestas rituales, los jesuitas utilizaron prácticas performáticas como la imaginería, danza, música, teatro para eliminar, adaptar y re-significar determinados aspectos de sus hábitos rituales, en función de la transformación de las concepciones de identidad, alteridad, roles y jerarquías de poder para la reintegración social en los espacios de reducción. Para dar cuenta de ello, definimos a la *performance* como una escenificación pública que articula el entretenimiento, entendido como acciones donde los distintos niveles de públicos sólo aprecian la exhibición (Schechner, 2000), con la eficacia ritual constituida por la imposición de un espacio/temporal de representación, la creencia compartida y la asistencia de la población.

Dado que estas disposiciones y acciones pretendían lograr una participación activa que no solo se redujera a la instancia de exposición sino que incluyera la preparación y organización de dicha puesta en escena, sumado a un tipo de sensibilización que permitiera generar estados de permanencia y pertenencia social (Massoni-Pérez, 2009), consideramos a la *performance* como una acción estratégica de comunicación (Aguerre, 2015).

A partir de la categoría de *performance* como comunicación estratégica, veremos cómo mediante las *performances* teatrales -formales y celebraciones- se fueron adaptando, eliminando y re-significando hábitos rituales de la comunidad guaraní; y en qué medida cada una de estas manifestaciones permitió la creación de espacios de participación que llevaron a la internalización de conductas, actitudes, sensibilidades, al establecimiento de roles y jerarquías de poder y a la resistencia por parte de los líderes religiosos guaraníes.

Teatro y celebraciones en el espacio jesuítico-guaraní

Las *performances* teatrales se constituyeron a partir de la re-significación de los cantos-danza rituales y de un proceso de aprendizaje de las lenguas -del idioma guaraní por parte de los jesuitas y del español por los guaraníes-. Esto permitió introducir el diálogo, y así completar la composición de la estructura de estos dramas.

Los cantos/danza guaraníes eran de contenido y significación rituales. En ellos, la palabra cantada era considerada como un elemento sagrado que daba existencia a las cosas y representaba “un mismo modo de ser, cuya primitiva razón residía en una designación inicial” (Foucault, 1991: 247). En los ritos de canto/danza, los karai/chaman -líderes religiosos- podían conectarse con los dioses para comunicar las palabras sagradas, las cuales “dictaban la ley, la costumbre antigua y la indicación de lo que se debía y no debía hacerse” (Colombres, 2008: 29).

Para los guaraníes, la palabra es un don que todo hombre recibe -alma-, pero que no todos cultivan por igual. El acceso a “las palabras más bellas y profundas requiere de una larga práctica religiosa, un esfuerzo que viene ligado a la búsqueda de la perfección y la sabiduría” (Colombres, 2008: 30). Como manifiesta el padre Meliá,

La convicción de que el alma no es dada completamente hecha y acabada, sino que se hace con la vida del hombre -persona-, y el modo en que se hace su decirse; la historia del alma guaraní es la historia de su palabra, la serie de palabras que forma el canto de su vida (Meliá s. j. 1997: 311).

Sabiendo que las palabras de los karai/chamanes sensibilizaban a los miembros de sus tribus y que la participación en los cantos/danza era colectiva, los jesuitas -habiendo eliminado la figura del karai/chaman- comenzaron a re-significar los sentidos y los modos de presentación de los cantos/danza, en función de una estructura dramática europea que incorporaba la representación de personajes ficcionalizados -que dialogaban entre sí- y que requería de la repetición o ensayo para su exhibición.

Este proceso se inició con las “danzas de cuenta” (Gadelha, 1990: 354) que simbolizaban hechos religiosos. Describe el padre Cardiel:

Todas las danzas son de cuenta y no poco artificiosas, aprendidas en escuela y con maestros que hay en cada pueblo. Unas son al modo que enseñan los de allá -Europa- de uno solo danzando la españoleta, pavana, canario y los demás sonos que llaman de palacio (Cardiel s. j. -1770-, en Furlong s. j. 1962: 489).

Asimismo Cardiel s. j. nos informa sobre los argumentos de algunos bailes: “Hay también variedad de danzas de ángeles y de ángeles y diablos con el traje correspondiente, peleando unos con otros” (Cardiel s. j. -1770-, en Furlong s. j.1962: 489).

La representación de los ángeles y los diablos en una acción/conflicto -estructura dramática- revelan la incorporación de símbolos y sentidos cristianos y la manera de adaptar elementos que conforma el teatro europeo: personajes. A medida que se iban consolidando las reducciones en el espacio jesuítico-guaraní, y con ellas una rutina temporal -marcada por el trabajo, la educación y el calendario litúrgico y civil-, las *performances* teatrales comenzaron a representarse de dos maneras: a través de un teatro formal y de las celebraciones.

Las *performances* del teatro formal estaban circunscriptas a los colegios, donde se exhibían piezas españolas u obras compuestas por los mismos jesuitas (Plá, 1990). Estas tenían la característica de ser cerradas o ficcionales; es decir que la puesta en escena se componía de elementos y comportamientos diferentes frente al espacio total de representación. Esta distancia entre la ficción de la puesta y la realidad del público, permitía que los espectadores se trasportaran al mundo representado promoviendo un efecto catártico (Aristóteles: “La Poética”), pretendiendo internalizar las nociones y percepciones impuestas por la nueva realidad.

En consonancia con la época, los curas entendían que la catarsis era un instrumento de moralización para corregir costumbres. “Para los teóricos clásicos la catarsis es una purga de las pasiones y corrección de los vicios, cosa que se basa sobre la creencia absoluta del espectador en el espectáculo que le es presentado” (Naugrette, 2000: 14). A través de la representación de la vida de determinados personajes religiosos y civiles -“El Barbero”, “El Borracho”, “El Colegial” (1) -, la catarsis operaba para la re-significación y apropiación de valores y conductas por parte del público guaraní.

Al ser el colegio el espacio elegido para el teatro formal, la participación se limitaba a los niños varones (2) escolarizados -siendo los que conformaban el cuerpo de actores de las piezas teatrales-, y sus padres, que eran los caciques o guaraníes que cumplían con determinados roles destacados -alcaldes, fiscales, hacedores de santos (Plá, 1990)-. De esta manera, la estrategia de comunicación apuntaba a que los niños sensibilizaran a sus progenitores/espectadores para facilitar la catarsis o conducta restaurada (Schechner, 2000, 2007) y, de esta forma, provocar la imitación de comportamientos entre ellos -conducta doblemente restaurada (Schechner, 2000, 2007)-.

Sabemos por los relatos de los jesuitas (Sepp -1691/1733- 1971; Cardiel -1747/1770- 1994) y por los inventarios realizados al momento de la expulsión (Furlong s. j. 1962), que tanto en las danzas cuenta como en el teatro formal, la vestimenta fue un elemento sustancial para estimular los

sentidos de los participantes -actores, público-. “Los vestidos eran de damasco, de cambiay, de ruán, de raso, de tafetán, en los colores más variados” (Furlong s. j. 1962: 680).

El jesuita Francisco Jarque, que permaneció en el espacio jesuítico-guaraní entre 1620/1630, también comentó sobre la indumentaria: “todos estos visten a lo español, de gala y cada cuadrilla con librea distinta de las otras” (Insignes misioneros de la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay 1967: 9, en Furlong s. j. 1962: 489). Por su parte, el padre Cardiel ha esbozado una línea sobre la interpretación de los actores: “sabían dar expresión a su papel, a pesar de no entender el idioma” (Cardiel s. j. 1747/1770: 87, en Plá 1990: 8). Si bien esta cita demuestra la incorporación de comportamientos, la mención no declara el proceso por el cual los actores y maestros se dispusieron y trabajaron para construir el momento de la representación.

Estas prácticas requerían de un escenario destinado a la representación, del aprendizaje de los textos -lo que implicaba una memorización de los diálogos y de los comportamientos de los personajes- y de ensayos. En esta etapa, los jesuitas debían enseñar las conductas de los personajes a interpretar; conductas que “al estar separadas de los comportamientos cotidianos pueden ser trabajadas, cambiadas” (Schechner, 2000: 108). En este sentido, “el yo puede portarse como si fuera otro o ese otro, ser yo, sintiéndome o siendo de distinta manera, como si fuera múltiples yo/es en cada persona” (Schechner, 2000: 109).

Al existir un texto a representar, estas *performances* debían ser ensayadas. En ese momento del proceso, los jesuitas trabajaron entre “el yo como si fuera otro” -ideal de persona cristiana- y los “yo/es de cada guaraní”. A través de las repeticiones del guión, las conductas y actitudes del “yo como si fuera otro” comenzaron a apropiarse, logrando -de forma paulatina- la restauración de la conducta (Schechner, 2000: 107). Ésta, al ser exhibida, era percibida por el público -en este caso, una audiencia jerarquizada: caciques y principales- para que la conducta sea doblemente restaurada (Schechner, 2000, 2007), en la medida que se comunica cómo actuar en la vida cotidiana.

Observamos entonces que las *performances* del teatro formal presentan un cambio radical en las maneras de desarrollar y exhibir un argumento. A partir de la re-significación de los elementos y sentidos de los cantos/danza guaraníes y pasando por las danzas cuenta -bailes donde el cuerpo y sus vestimentas eran el vehículo de representación de los símbolos cristianos-, el teatro formal incorporó gestos, actitudes, vestimenta, condiciones expresivas de los personajes y la palabra aprendida y memorizada de los coloquios doctrinales (Plá, 1990) o textos dramáticos. Estas palabras ya no eran cantadas por los líderes religiosos sino pronunciadas por los niños, para transmitir una nueva cosmovisión y una nueva manera de acceder y relacionarse con los propósitos de Dios.

Además del teatro formal, las celebraciones eran un tipo de *performance* teatral que organizaba el argumento o estructura dramática en función de la articulación de hábitos rituales y los distintos lenguajes artísticos: música, danza, teatro, imagería. Éstas se desarrollaban en las plazas y calles con motivo de una evocación religiosa -Semana Santa, Corpus Christi, San Miguel-, civil - Santo patrono, Elección del Cabildo-, o por las visitas de Obispos, Superiores de la Orden o cambios de Monarca o Virreyes.

Estas conmemoraciones tenían la particularidad de constituirse con diversos dramas estéticos que actuaban como entretenimiento en el contexto de la celebración ritual -eficacia- (Schechner, 2000). A continuación analizaremos un drama estético de la fiesta de San Miguel para visualizar su estructura compositiva y sus estrategias de comunicación.

Salen en otra dos ejércitos al son de solos clarines y timbales. Uno de los ángeles vestidos a guisa de pelea, con peto y espaldar de carmesí, con morrión aforrado de nobleza y hermoheando con plumaje, con banda o bandolera de tafetán, con espada y con escudo hermosamente pintado con el nombre de Jesús en medio y alrededor QUIS SICUT DEUS? Y con un alférez con el nombre de Jesús en la bandera. Otros de diablo con horrosas máscaras y feas puntas en la cabeza, lleno lo restante de llamas, víboras y culebras, todos con lanzas y un feo escudo y el caudillo Lucifer con un alférez de bandera negra. Salen los dos ejércitos con pasos graves ordenados en forma de pelea. Hacen su coloquio. Son Miguel caudillo de los ángeles y Lucifer sobre el respeto y la obediencia al Verbo humanado. Muestra éste su soberbia y rebeldía. Tocan a rebato los clarines. Arremeten con coraje los ángeles a los malos; los desordenan, hieren y atropellan. Vuelven a ponerse en orden y a renovar la pelea, ponerse ya en escuadrón, ya en fila, ya en pira con variedad de mudanzas. Hacen retirar a los ángeles: vuelven éstas a rodearlos, herirlos y desbaratarlos, todo, hasta los golpes, con mucho ruido al compás de los clarines y timbales, hasta que después de variedad de refriegas y mudanzas, puestos los dos ejércitos en filas largas, arremete el último ángel al último diablo. Llévala a estocados algo lejos a un grande lienzo en que está horrosamente pintada la boca del infierno, allí le derriba en el suelo y a puntillazos, lo mete por debajo del lienzo y sin parar en su danza, cargando con la danza y escudo del diablo se vuelve a los suyos. Arremete el segundo ángel al segundo diablo y le lleva al infierno del mismo modo. Hace lo mismo el tercero hasta Lucifer que con su alférez se queda el último, a quien San Miguel con su alférez lo arroja al infierno con más resistencia que los otros. Hecho esto, comienzan los ángeles, que muchos de ellos suelen ser músicos, a cantar el himno Iesu dulces memoria, ante una estatua de Jesús que allí aparece, sin dejar de danzar, hasta que después de varias mudanzas y versos, van de dos en dos a Jesús con varias genuflexiones y vueltas y le presentan todos los despojos de los diablos. Al acabarse

esto salen del infierno estropeados y cojeando con dos liras o violines y puestos en medio comienza Lucifer a cantar a un son lúgubre endechas y desesperaciones, a que responden los demás, revolcándose en el suelo de rabia y furor. Y acabado este funesto canto, se vuelven a donde salieron y los ángeles, que armados en pie y en forma de media luna habían estado a la mira, hacen una profunda reverencia a Jesús y se van. Otros hacen delante del Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus, ya de reyes, ya de ángeles presentando al santísimo con muchas vueltas y reverencias los cetros y las coronas y aún los corazones, sacando con muestras de violencia uno que llevan oculto encima del verdadero. Estos son sus modos de danzar: ¡Oh, si en el orbe cristiano se usasen éstas y se quitasen los escándalos de las ya introducidas! Tras cada danza, suelen salir varios indios a representar algún entremes mientras visten otros con que entretienen a la gente a su modo y nunca falta quien tenga especial gracias para esto (Cardiel s. j. -1770-, en Furlong s. j. 1962: 489, 490).

A través del relato podemos observar que en el marco ritual de la fiesta de San Miguel se desarrollaban y exhibían diferentes tipos de dramas estéticos para lograr estados de emoción y devoción. Así, los usos de las imágenes exponían y demostraban los modos -conductuales y de actitud- en que los guaraníes debían dirigirse a la figura de Jesús o el Santísimo Sacramento: “escudo hermosamente pintado con el nombre de Jesús en medio y alrededor QUIS SICUT DEUS?”; “comienzan los ángeles, que muchos de ellos suelen ser músicos, a cantar el himno lesu dulces memoria, ante una estatua de Jesús que allí aparece” ; “otros hacen delante del Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus, ya de reyes, ya de ángeles presentando al santísimo con muchas vueltas y reverencias los cetros y las coronas y aún los corazones”. Como también transmiten la sensación de temor provocada frente a la imagen del infierno: “llévala a estocados algo lejos a un grande lienzo en que está horrorosamente pintada la boca del infierno”. En relación a la música, ésta marcaba los inicios y finales de acto durante el desarrollo de la celebración. Acto I -comienzo-: “salen en otra, dos ejércitos al son de solos clarines y timbales”. Acto II -lucha de los ángeles de San Miguel, triunfo sobre Lucifer-: “comienzan los ángeles, que muchos de ellos suelen ser músicos, a cantar el himno lesu dulces memoria, ante una estatua de Jesús que allí aparece”. Acto III -final-: “acabado este funesto canto, se vuelven a donde salieron”. Además, la música generaba un clima de conflicto violento que estaba acompañado por determinadas actitudes y comportamientos:

(...) muestra éste su soberbia y rebeldía. Tocan a rebato los clarines. Arremeten con coraje los ángeles a los malos. (...) Hacen retirar a los ángeles: vuelven éstas a rodearlos, herirlos y desbaratarlos, todo, hasta los golpes, con mucho ruido al compás

de los clarines y timbales (...) comienza Lucifer a cantar a un son lúgubre endechas y desesperaciones, a que responden los demás, revolcándose en el suelo de rabia y furor. Y acabado este funesto canto, se vuelven a donde salieron.

Por su parte, la danza constituyó la estructura dramática que, a su vez, era reforzada por los coloquios.

Acto I. Presentación de personajes, tema y conflicto: "salen los dos ejércitos con pasos graves ordenados en forma de pelea. Hacen su coloquio".

Acto II. Desarrollo del conflicto:

(...) vuelven a ponerse en orden y a renovar la pelea, ponerse ya en escuadrón, ya en fila, ya en pira con variedad de mudanzas. Hacen retirar a los ángeles: vuelven éstas a rodearlos, herirlos y desbaratarlos, todo, hasta los golpes, con mucho ruido al compás de los clarines y timbales, hasta que después de variedad de refriegas y mudanzas, puestos los dos ejércitos en filas largas, arremete el último ángel al último diablo. (...) Allí le derriba en el suelo y a puntillazos, lo mete por debajo del lienzo y sin parar en su danza, cargando con la danza y escudo del diablo se vuelve a los suyos.

Acto III. Desenlace:

(...) otros hacen delante del Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus, ya de reyes, ya de ángeles presentando al santísimo con muchas vueltas y reverencias los cetros y las coronas y aún los corazones, sacando con muestras de violencia uno que llevan oculto encima del verdadero. Estos son sus modos de danzar.

La elección de las vestimentas de los dos ejércitos -junto con las actitudes de los actores- hacía resaltar las virtudes de unos y las incapacidades o desaciertos de los otros.

Uno de los ángeles vestidos a guisa de pelea, con peto y espaldar de carmesí, con morrión aforrado de nobleza y heroseando con plumaje, con banda o bandolera de tafetán, con espada y con escudo hermosamente pintado. (...) Otros de diablo con horrosas máscaras y feas puntas en la cabeza, lleno lo restante de llamas, víboras y culebras, todos con lanzas y un feo escudo y el caudillo Lucifer con un alférez de bandera negra.

La elección de los ángeles y demonios fue un tema recurrente en las celebraciones, dado que los jesuitas conocían sobre las actitudes guerreras de los guaraníes y sobre sus creencias en los

espíritus malignos (Aguerre, 2015). A través de los relatos de los jesuitas y de estudios sobre mitología guaraní, podemos saber que, entre los seres destructores, los demonios murciélagos “por su condición de animales nocturnos, son enemigos de los astros luminosos y los devoran si Ñanderuvusú/dios creador, no los mantuviera alejado de su casa” (Nimuendajú-Únkel 1978: 70, en Affani 2005). Por su parte, y como lo citáramos más arriba, Ruiz de Montoya s. j. describe cómo un cacique de la reducción de San Ignacio trata de demonios a los padres que intentan constituir una reducción.

Los demonios nos han traído a estos hombres, pues quieren con nuevas doctrinas sacarnos del antiguo y buen modo de vivir -teko- de nuestros pasados, los cuales tuvieron muchas mujeres, muchas criadas y libertad en escogerlas a su gusto, y ahora quieren que nos atemos a una mujer sola. No es razón que esto pase adelante, sino que los desterremos de nuestras tierras, o les quitemos la vida (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 83).

Pero los jesuitas también utilizaban el término demonio para referirse a los guaraníes o líderes religiosos que se negaban a ser reducidos.

Aparecieron cinco demonios en la reducción de San Ignacio, vestidos los cuatro al modo nuestro, con sotanas negras, y por ornato unas listas como de oropel, los rostros muy hermosos; el quinto apareció en la forma que pintan a la Virgen; pero como siempre miente aunque finja verdad, en la misma ficción descubre el sello de su mentira. Traía dos niños en sus brazos, hiciéronse en contradizos con unos indios, los cuales al sonido suave con que iban cantando a dos coros e imitando el tono de las letanías de nuestra Señora, como se cantan en aquellas iglesias en canto con órgano, se detuvieron, pero advirtieron que no decían nada de alabanzas ni cosa perceptible; concibieron que debía de ser cosa celestial, según las voces, el adorno y hermosura de rostros indicaba, y con simplicidad les preguntaron quiénes eran: Nosotros (dijeron) somos ángeles del cielo, y traemos aquí a la Madre de Dios, que quiere mucho a vuestros padres. Pues si así es, dijeron los indios, vamos a casa de los Padres y a la Iglesia. Juzgando los simples que sin duda irían y nos llevarían ellos una cosa que nos diese gusto. No nos conviene (dijeron los demonios) ir a la casa de los Padres, por acá fuera andaremos ayudándolos, y os hablaremos despacio, y os enseñaremos lo que os conviene saber (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 99,100).

Además, las luchas entre ángeles y demonios simbolizaban el accionar de los jesuitas en la medida que intervenían a los pueblos guaraníes.

Llegó la Pascua de Navidad, se juntaron en aquel pueblo muchas tropas de indios de los comarcanos, juzgué por ocasión nacida, á vueltas de regocijo destronar este demonio y pernicioso ídolo, hícele llamar, díjele cuan festivo era aquel día, y que él con su persona nos había de alegrar con un juego muy usado entre cristianos, que le habían de vendar los ojos, y si él vendado así cogiese alguno le daría un buen premio. Dificultó un poco, pero vencido del amor del premio se dejó vendar. Teníamos previstos unos mozos, hijos de padres muy cristianos, para que empezasen el juego. Juntó á este juego en nuestra casa mucha copia de gente advenediza y del pueblo; empezó el regocijo y los muchachos á hacerle cocos, á imitar su torpe modo de andar, á tirarle de la ropa, á darle golpes y empujones hasta arrojarle en tierra. El pobre ya empeñado en la codicia de alcanzar el premio, procuraba agarrar á alguno. Quedaron los circunstantes asombrados de ver su Dios tan bien escarnecido; los muchachos del pueblo á grandes gritos y risas (entre la admiración) lo celebraban, pero arrojado de sí el respeto y temor que habían tenido á aquel monstruo, con gran furia embistieron á él y le pararon tal, que la compasión me hizo quitársele de las manos (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 175).

El recurso del conflicto entre demonios -guaraníes no reducidos- e hijos de padres cristianos -ángeles- sirvió para el “juego”, descrito en esta narración. Observamos aquí que aquellos que participaron en la experiencia exhibían ante la comunidad las conductas que habían sido restauradas. Las sistemáticas exposiciones de estos comportamientos contribuyeron a la pérdida de legitimidad del karai/chamán ante el grupo y a que se reafirmara la identificación con las nuevas jerarquías de poder -dios cristiano- del espacio misional.

Tanto en el relato de la celebración como en el “juego”, la participación pública como estrategia comunicacional permitió mostrar a un grupo mayoritario de guaraníes los grados de involucramiento en dichas prácticas y las nuevas nociones de la identidad cristiana, expresadas por la apropiación de un espacio/temporal, de símbolos, de jerarquías y roles de poder, de actitudes afectivas, corporales y de valores -conductas restauradas (Schechner, 2000)-. Éstos posibilitaron la identificación con determinados grupos -ángeles o demonios- y la diferenciación con aquellos que no formaban parte de la nueva realidad: los guaraníes no reducidos y los líderes religiosos -karai/chamán- como también hacia los “enemigos” de la Corona (Aguerre, 2015).

Pero los líderes religiosos guaraníes manifestaban sus resistencias imitando los ritos cristianos o utilizando elementos simbólicos para lograr el descrédito de los padres ante su gente. Como mencionáramos en la página 165, el padre Ruiz de Montoya comenta en referencia al cacique Ñesu que:

Se vistió con los elementos litúrgicos del sacerdote y se presentó al pueblo. E hizo llevar a su presencia a los niños en los cuales intentó borrar con ceremonias bárbaras el carácter indeleble que ellos por el bautismo habían gravado en sus almas. Les raspó las pequeñas lenguas con que habían saboreado la sal del espíritu de sapiencia. Lo mismo les hizo en el pecho y las castillas para borrar los santos óleos que los tenían prevenidos para la lucha espiritual (Ruiz de Montoya s. j. 1985: 201, 202, en Chamorro 2004: 89).

También el sacerdote nos informa de las resistencias de los karai/chamanes frente a la predicación del evangelio.

Quedó aquel gran hechicero Yeguacaporú saboreando con la muerte que por su orden se ejecutó en el santo P. Cristóbal de Mendoza; procuró hacer lo mismo en los demás, pero atajó los pasos su desdichada muerte. No le faltaron herederos en sus embelecios y magias. Estos hicieron iglesias, pusieron púlpitos, hacían sus pláticas y bautizaban; la forma de su bautismo era esta: Yo te des bautizo, lavándoles todo el cuerpo; las pláticas eran enderezadas al descrédito de la fe y religión cristiana, amenazando a los que la recibiesen y a los que recibida no la detestasen, a que serían comidos de los tigres y que los formidables fantasmas saldrían de sus cavernas armadas de ira, con espadas larguísimas de piedra a tomar venganza, y otras boberías a este modo, cosas todas formidables a aquella simple gente (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 262, 263).

Estas narraciones nos permiten conocer que los líderes religiosos guaraníes se servían de las *performances* misionales -imitación de conductas, de vestimenta, de elementos simbólicos, creación de escenarios litúrgicos- para exponer sus disidencias frente a los jesuitas y para confirmar y legitimar, ante los grupos, sus características identitarias.

Para finalizar, podemos decir que las celebraciones permitieron que en una misma escenificación pública se exhibieran distintos dramas estéticos en el marco de prácticas rituales. Esta articulación hizo que las *performances* ceremoniales se compusieran por momentos de entretenimiento y eficacia ritual, los cuales tuvieron como propósito el fortalecimiento de la sensibilidad cristiana y una participación colectiva orientada a la transformación de las nociones de identidad, alteridad y roles y jerarquías de poder.

Conclusión

Durante el desarrollo de este artículo hemos podido observar cómo un sistema de signos que operan bajo una dimensión simbólica -como las insignias, imágenes de santos, lenguajes míticos, música, danza, teatro- y expuestos en términos de drama (Turner, 1987, 1988; Schechner, 2000, 2007) han actuado como instrumentos para la transformación cristiana produciendo adaptaciones, re-significaciones y resistencias en las concepciones de identidad y alteridad, y jerarquías y roles de poder.

A través de la observación, registro y análisis (Carballeda, 2008: 21) de la comunidad guaraní y poniendo en diálogo a los demás actores comprometidos en la conquista y colonización -Iglesia, Corona-, los jesuitas intervinieron a las comunidades guaraníes estableciendo un espacio/temporal de convivencia que intentó reducir los conflictos existentes y en cuyo contexto las *performances* actuaron como dispositivos de vinculación de la diversidad sociocultural y como medios para la reintegración y transformación social.

La intervención social jesuítica estableció la necesidad de contar con elementos interpretativos (Acosta s. j. 1577; Carballeda, 2008) que no sólo posibilitaran la interacción entre los actores comprometidos, sino que le dieran forma al proceso social. Las *performances* fueron utilizadas como un instrumento de comunicación estratégica tendiente a favorecer la intervención, dado que a partir de la información obtenida de la comunidad guaraní y de acciones de sensibilización y participación que marcaron la organización y desarrollo de las puestas en escena, los jesuitas pudieron producir y transmitir las nuevas relaciones con el cuerpo, con los lazos comunitarios, con la noción de alteridad, con el trabajo, con las ideas y creencias mitológicas y con los estatutos y roles de poder.

Debido a ello, es que consideramos a las *performances* como una práctica comunicativa donde los sentidos y significaciones de cada cultura interactúan y dialogan, pero también manifiestan sus luchas simbólicas -materializadas en la tensión sujeto cristiano/ser guaraní-, generando cambios en la dinámica sociocultural.

El proceso de intervención desde la perspectiva de drama social (Turner, 1982) demostró que esta experiencia no se realizó en forma autónoma sino que se circunscribió alrededor de una demanda social mediatizada por una metodología y atravesada por categorías "donde las prácticas y procesos contienen un alto nivel de inestabilidad y conflictividad con actores que ponen en juego su libertad y que buscan incidir en bien de sus propios objetivos" (Uranga, 2008: 11).

Si bien es cierto que la intervención social también busca lograr los objetivos que se hayan planteado, ésta compromete la construcción de un espacio/temporal considerando la articulación de determinadas y diversas significaciones sociales para facilitar la interacción entre todos los actores que integran el proceso de intervención (Carballeda, 2008).

En este marco, las acciones jesuíticas han demostrado que éstos construyeron una trama relacional modulando las disposiciones jurídico-religiosas con la organización social guaraní. Esto fue posible a través del reconocimiento de las matrices socioculturales o lógicas de funcionamiento (Massoni-Pérez, 2009) de las comunidades guaraníes para eliminar, adaptar y re-significar elementos, en virtud de la creación de un sistema geopolítico y cultural marcado por la ideología cristiana.

El orden sociocultural se instituyó bajo la voluntad divina enmarcada en un cuerpo político cuya cabeza era la del Rey. Estas figuras de poder eran representadas en los espacios de reducción por jerarquías y roles cívicos y cristianos, y por una sucesión de actos simbólicos que actuaron para reproducir y legitimar esta nueva configuración social haciendo “deseable lo que era obligatorio” (Wilde, 2005: 431).

Notas

(1) La Colección de la antigua librería jesuítica de la Compañía de Jesús de Córdoba, actualmente en la Biblioteca Nacional de la República Argentina, ha catalogado estas piezas dentro de “temas lingüísticos y literarios”, pero cabe destacar que al momento de la búsqueda de material y redacción de este artículo, sólo se ha podido acceder a los títulos.

(2) El Reglamento de doctrinas (1641) proscibía a las mujeres de la participación de las danzas y, por ende, de las *performance* teatrales. A ellas solo se les otorgaba los quehaceres domésticos (Plá, 1990).

Bibliografía

- Acosta, José de s. j. (1577): “*De Procuranda Inorum Salute*”. Versión digital, en: www.cervantesvirtual.com/predicacion-del-evangelio-indias.
- Aguerre, Natalia (2015): “*La performance como comunicación estratégica en las ceremonias anuales del espacio jesuítico-guaraní*”. Versión digital, en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45448>
- Aristóteles: “*La Poética*”. Versión digital, en: books.google.com
- Balandier, George (1994): “*El poder de las escenas*”. Barcelona, Editorial Paidós.
- Carballeda, Alfredo (2008): “*Los cuerpos fragmentados*”. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Cardiel, José s. j. (1747/1770- 1994): “*Breve relación de las misiones del Paraguay*”. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación en coproducción con Ed. Theoria.
- Furlong, Guillermo s. j. (1962): “*Misiones y pueblos guaraníes*”. Buenos Aires, Ed. Biblioteca del Colegio El Salvador. Bs. As.

- Massoni, Sandra - Pérez, Rafael (2009): *"Hacia una teoría general de la estrategia"*. Barcelona, Ed. Ariel Comunicación.
- Meliá, Bartolomé s. j. (1997): *"El Guaraní conquistado y reducido"*. Asunción, Paraguay, Biblioteca paraguaya de antropología. Vol. 5.
- Naugrette, Catherine (2000): *"Estética del teatro"*. Buenos Aires, Ed. Artes del Sur.
- Oliveira Montardo, Deise Lucy (2009): *"La música y la danza en la cosmología guaraní"*. Revista *Acontratiempo* N° 14.
- Nimuendaju, C. (1987): *"As lendas da criacao e destricao do mundo como fundamentos da religiao dos Apapacuva-guaraní"*. Sao Paulo, Ed. Hucitec/Edusp.
- Plá, Josefina (1990): *"Cuatro siglos de teatro paraguayo"*. Versión digital, en: www.portalguaraní.com
- Ruiz de Montoya, A. s. j. -1640- 1989: *"La Conquista espiritual del Paraguay"*. Rosario, Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.
- Schechner Richard (2000): *"Performance. Teoría y prácticas interculturales"*. Buenos Aires, Libros del Rojas-UBA.
- Sepp, Antonio s. j. (-1691/1733- 1971): *"Relación de viaje a las misiones jesuíticas"*. Buenos Aires, Ed. Eudeba.
- Sepp, Antonio s. j. (-1709- 1973): *"Continuación de las labores apostólicas"*. Buenos Aires, Ed. Eudeba.
- Turner, Victor (1987): *"From ritual to theatre"*. New York: Performing Arts Journal Press.
- Uranga, Washington (2008): *"Prospectiva estratégica desde la comunicación"*. Versión digital, en: www.washingtonuranga.com.ar
- Wilde, Guillermo (2003): *"Poderes del ritual y rituales del poder"*. Revista española de Antropología Americana. Pp. 203-229. Versión digital, en: www.revistas.ucm.es
- Wilde, Guillermo (2009 -a-): *"Religión y poder en las misiones de guaraníes"*. Buenos Aires, Ed. Paradigma Indicial.