

El “silencio” del cuerpo en la época virreinal

♦
MAYA RAMOS SMITH

*Todos los deleites corporales
son incentivos de vicios...*

Fray Juan de Mariana

En el siglo XVI, una vez consumada la conquista, el teatro europeo fue trasplantado a la Nueva España, inicialmente como apoyo a la labor de evangelización y, en la segunda mitad, como entretenimiento que pronto alcanzaría su profesionalización y comercialización, hasta convertirse, desde los primeros años del XVII, en una empresa floreciente cuyos productos se destinaban, al igual que en España, al mantenimiento de hospitales, hospicios y diversas obras caritativas.

Con el incremento de la práctica escénica aparecieron también la reglamentación y la censura, compañeras inseparables de las artes escénicas en todos los tiempos y en todas las latitudes. En la Nueva España, las impusieron el gobierno, que establecía la normatividad y vigilaba su cumplimiento, y las autoridades eclesiásticas: el arzobispado u ordinario, que aprobaba obras y representaciones, y el Santo Oficio de la Inquisición, cuya misión era revisar, expurgar o prohibir las obras que ya se habían editado, además de suspender y proscribir espectáculos y bailes y castigar a los transgresores.

Una mirada a la abundante documentación virreinal relacionada con la censura y la reglamentación de las artes escénicas nos ilustra tanto sobre el discurso del poder —la autoridad civil que prescribe y la Iglesia o la Inquisición que censuran y persiguen— como sobre las argucias de que se vale el discurso transgresor para hacerse oír.

Además de la nutrida información sobre la censura de las ideas a través del texto dramático, destacan especialmen-

te los documentos dedicados a normar y juzgar los lenguajes extraliterarios o no verbales que integraban el espectáculo: movimiento, gestualidad, danza y vestuario. En ellos se observa un esfuerzo constante por expurgarlos de su contenido erótico que, encarnado en el cuerpo de comediantes, cantantes y bailarines, era percibido por los ojos religiosos como una amenaza a la moral y al orden establecidos y una ocasión para caer en el pecado y provocar la perdición de las almas.

La mentalidad religiosa, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, colocaba las manifestaciones sexuales “entre la razón y la sinrazón; entre la salud y la enfermedad, lo normal y lo anormal” (Foucault, p. 103), y se empeñaba en crear cuerpos “dóciles” y en marginar y silenciar a los “rebeldes”. El máximo ejemplo de los primeros lo representaban, naturalmente, las monjas —cuerpos femeninos clausurados, silenciados—, mientras que su antítesis la constituía todo aquel cuerpo que se exhibía, ofreciéndose a las miradas, tanto en la vida diaria, a través de la fiesta, como sobre el escenario, durante la representación.

Los cuerpos de actrices, cantantes y bailarinas constituían un atentado contra la moral pues, desde el escenario, al hacerse públicos, sus lenguajes alcanzaban a cientos de espectadores de todas clases, llegando a todos los niveles de la percepción. Además del texto —cuyas ideas debían vigilarse—, estaba el espectáculo, que se manifestaba no sólo en voces sino en cuerpos en libertad, en signos evocadores de otros signos, abiertos a múltiples lecturas, tanto del espectador, que admiraba y aplaudía, como del censor, que vigilaba y trataba de silenciar esos cuerpos y los lenguajes de que se servían para exhibirse y expresarse.



Para prevenir los *pecados públicos* —concepto que aparece ya en 1585 en el III Concilio Provincial Mexicano—, el Santo Oficio se erigió en árbitro de las conciencias y suprema policía de la moral y las buenas costumbres, y su actividad se encaminó a controlar, censurar, expurgar o prohibir la propagación de ideas consideradas “peligrosas”, al mismo tiempo que, en el ámbito moral, velaba por la “pureza” y “honestidad” de las costumbres, tanto públicas como privadas.

Fomentando la delación, el Santo Oficio se vio apoyado en todas las épocas por un nutrido grupo de beatas, mojigatos y moralistas —laicos o religiosos— que denunciaba, abierta o anónimamente, todo lo que consideraba sospechoso, escandaloso o pecaminoso.

Las diversas lecturas que censores y denunciantes hacían de los movimientos, los bailes y los cuerpos se hacen evidentes tanto en las conclusiones de los que reglamentaban o prohibían como en las motivaciones de quienes, “por descargo de su conciencia”, practicaban la delación.

El territorio más fértil para realizar esas lecturas fue sin duda el escenario, centro de una controversia ética que, en torno a su licitud moral, se libró durante muchos siglos entre detractores y apologistas.

En el centro de esa controversia se encontraba el principal objeto transgresor: el cuerpo, y muy especialmente el femenino. Tantas plumas ocupadas durante centurias, tanto revuelo, tantos ataques contra esa ficción que, a lo más, du-

raba dos o tres horas, contra esa danza que no pasaba de tres o cuatro minutos, ese pie que se asomaba fugazmente o esa cadera que ondulaba por unos segundos...

La transgresión y la afrenta se magnificaban al pasar al escenario. En 1589, un enemigo del teatro catalogaba así en España a las mujeres de teatro:

las mujercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con meneos y gestos de todo el cuerpo, y con la voz blanda y suave, con el vestido y gala, a manera de sirenas encantan y transforman los hombres en bestias, y les dan tanta mayor ocasión de perderse, cuanto ellas son más perdidas, y por andar vagueando de pueblo en pueblo, menos se echa de ver su perdición. (Rivadeneira, cit. por Cotarelo, p. 523.)

El misonerismo de muchos hombres de Iglesia se expresaba en sus ataques al deleite de los sentidos provocado por los diversos elementos del espectáculo, como las historias maravillosas que se cuentan, la belleza del verso, los adornos del escenario y, sobre todo, porque “muchachos muy hermosos, o lo que es peor y de mayor perjuicio, mujeres mozas de excelente hermosura salen al teatro y se muestran, las cuales bastan para detener los ojos, no sólo de la muchedumbre deshonesto, sino de los hombres prudentes y modestos” (Mariana, p. 420).

La mujer en escena era comparable a una Circe, dispuesta a convertir a los hombres en bestias, y su cuerpo constituía el principal peligro: “¿qué cosa hay mas poderosa para enredar las almas y llevarlas a la muerte perpetua y inflamarlas que la vista de una mujer hermosa y ataviada demas desto, provocando con meneos y palabras amorosas y blandas?” (Mariana, p. 425).

Las autoridades civiles también contribuyeron a reglamentar los lenguajes no verbales. En 1725, Felipe V ordenó la colocación de una tabla a lo ancho del escenario “para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas al tiempo que representan”; pero en 1775 el juez de Teatro se quejaba de que, en el Coliseo de México, dicha tabla no era suficientemente alta, y advertía sobre el “grave daño a las almas” que ello podía acarrear.

Otros reglamentos, como los de 1779 y 1786, insistían en la propiedad que se debía observar en los bailes y mudanzas, y establecían multas y hasta cárcel para las o los contraventores, mientras que el de 1806 ordenaba guardar la mayor compostura en los “pasos [escenas] amorosos” y en los movimientos y la gesticulación de los actores.

En general, los censores se mostraron atentos, en todas las épocas, y reclamaron una vigilancia especial para todas aquellas características de la representación “que no se advierten al leer y sí al verlas representar”.

La preocupación por el cuerpo se extendía, naturalmente, al vestuario que lo cubre y al movimiento que ejecuta pues, en opinión del censor y el mojigato, multiplicaban las posibilidades de pecar. El travestido se prohibió, y todo vestido que descubría o ponía de relieve las formas femeninas era denunciado asiduamente. Pero el teatro era una empresa comercial, cuyos productos habían sido destinados por los monarcas españoles para diversas obras pías, y las autoridades, conscientes de ello, aplicaban medidas y reglamentos, pero por lo general se hacían de la vista gorda ante la constante lluvia de denuncias y quejas.

En 1803 un piadoso denunciante —por cierto, abogado de la Real Audiencia— se nos pinta de cuerpo entero al describir el efecto causado por las actrices del Coliseo al aparecer travestidas:



bestidas las representantes del trage de hombre en un todo actuaron sus papeles, pero con qué espectacion del publico, con qué curiosidad y con qué ... pero a donde voy, quando ya se puede colegir la ruina que ocasionaria en los espectadores, y aun en los que no concurrieron al Patio de Comedias pero sí tuvieron noticia de esta fea e inmoderada accion, por no decir lujuriosa...

No sólo mirar sino también oír hablar de la transgresión constituía, para ese denunciante, una calamidad capaz de destruir el orden social pues, si no se atajaba con firme-

za, “cundirá esta langosta en todo el reyno, que se destruyia el cristianismo”.

El colmo de la transgresión ocurría, naturalmente, cuando ese cuerpo tan temido, vestido de manera llamativa y lujosa, se ponía en movimiento, expresándose, sobre todo, en aquellos bailes populares en los que el indio, el negro, el mulato, el mestizo, el criollo y el español habían puesto su calidez, su picardía, su salero y su erotismo. El obispo de Puebla Palafox y Mendoza hablaba de algunos bailes “impúdicos”, pero no mencionaba sus nombres para no “manchar con ellos el papel sobre el que escribo”; por su parte, en un edicto contra ellos, el obispo de Oaxaca los consideraba, en 1782, “indignos de nombrarse entre cristianos”.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, Iglesia e Inquisición libraron una encarnizada batalla contra la danza novohispana; prohibieron por edictos inquisitoriales antiguas danzas de contenido religioso como *Voladores* y *Santiaguitos* (1769), así como muchos bailes populares: el *Chuchumbé* (1766), *El animal* (1767), el *Jarabe gatuno* (1801) y otros de salón como el vals, prohibido por edicto arzobispal en Durango en 1820, mientras que bailables como el *Suán*, el *Jarabe* o *La cosecha* fueron, al presentarse en el teatro, objeto de acaloradas controversias.

Cuando los bailes populares subieron al escenario y se convirtieron en parte medular de la representación —tanto en los intermedios y “fines de fiesta” como dentro de la comedia—, las autoridades trataron de reglamentar su ejecución: ordenaron que “al compás de los instrumentos se hagan mudanzas honestas, formando con ellas vistosas y agradables figuras” y prohibieron “cualquier agregado que se haya inventado como el que llaman cuchillada, salto u otros movimientos provocativos” (Reglamento Teatral de 1786).

Sin embargo, en vano trataron los censores de eliminar tales danzas y las autoridades de reglamentarlas pues, a pesar de la asistencia al teatro de censores, jueces de Teatro y alcaldes del Crimen, el discurso transgresor se expresaba por medio de los cuerpos en libertad, ante los cuales los austeros defensores del orden se encontraban indefensos:

es factible pensar que, una vez revisados y expurgados los libretos, al iniciarse la función, poco o nada se pudiera hacer contra la improvisación o la intención dada al texto, a la letra de la canción o a los pasos del baile; menos aún contra el

brillo de una mirada, el meneo de una falda o la ondulación de una cadera o de unos hombros. (Lamadrid, 1998.)

Similar destino corrieron los bailes de salón, pues en ellos se condenaba igualmente la exhibición del cuerpo como atractivo principal de la fiesta de carácter profano. El sentir de los moralistas, tanto contra esos bailes como contra las academias donde se enseñaba a personas de uno y otro sexo, se hace patente en el anónimo *Avisos métricos a las almas contra algunos vicios comunes*, compuesto "a devoción de los Padres Misioneros de Pachuca" y editado en Puebla en 1790:

En menuet y contradanza,
en seguidillas y juegos,
se ocasionan execrables
retozos y mancoes...

Un acento más épico —a ratos apocalíptico— se observa en otro opúsculo poblano: la reimpresión, hecha en 1793, de la *Carta a una señora...*, de fray Diego de Cádiz, uno de los mayores enemigos que el teatro tuvo en España.

A fines del siglo XVIII se observaba una mayor libertad de costumbres —considerada "relajamiento" por los moralistas— que se expresaba principalmente en las nuevas modas y los nuevos bailes. El bolero destacaba no sólo en sus múltiples variantes sobre el escenario, sino también en los salones. Y no precisamente en los de aquel populacho definido como "de color quebrado", sino en los de la mejor sociedad, contra los que fray Diego de Cádiz se expresaba así:

El bayle es una concurrencia, o junta de hombres y mugeres, preciosamente vestidos, y con intento de alegrarse y divertirse, no segun Dios y el espiritu, sí con alegría del mundo y de la carne, donde unidos y mixturados danzan los unos con los otros, al son de varios instrumentos, y tal vez de las canciones dulces y alagüeñas por largo rato: esta apocadísima y sobradamente limitada definicion bastaba para que V. infiriese ya el horror con que debe mirar todo Christiano semejante diversión.

El baile era visto, en suma, como pecado mortal, digno de atraer sobre las almas la condenación eterna. Después de enumerar a los teólogos y santos que a lo largo de la historia lo habían condenado, fray Diego de Cádiz concluía que es

una diversion mala, reprehensible, y damnable por los sujetos que a ella concurren, por el modo con que se presentan y estan en ella; y por la persona de V. que los autoriza. Diver-

sion pecaminosa y detestable, por el escandalo que resulta asi en los buenos, prudentes y juiciosos, como en los imprudentes y relajados; y diversion, por último, la mas culpable, tanto por el daño de tercero, que resulta de sus gastos superfluos y crecidos, como por las muchas ofensas a Dios Nuestro Señor, que de ellas se originan.

Para el proyecto Fuentes y Documentos para las Artes Escénicas Novohispanas, realizado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (Citru) —al que ahora se une Cenidi-Danza— por Tito Vasconcelos, Luis Armando Lamadrid y yo, hemos recopilado más de trescientos expedientes relacionados con la censura a las artes escénicas y a la danza popular y de salón de la época virreinal, que pronto aparecerán en forma de antologías precedidas de ensayos introductorios en los volúmenes *Censura y teatro novohispano (1539-1821)* y *Censura y danza novohispana (1539-1821)*.

Allí se ofrecerá al investigador y al lector moderno la oportunidad de realizar, a su vez, múltiples lecturas, así como el reto de penetrar en diversos niveles, desde los relativos a lo que nos dicen los documentos y lo que podemos interpretar a la luz de los conocimientos de nuestra época, hasta los referentes a aquello intangible que no podemos reconstruir: los signos y códigos que, plenos de significado para los hombres de su época, son, en gran medida, indecifrables para nosotros... ♦

Bibliografía

- Anónimo, *Avisos métricos a las almas sobre algunos vicios comunes*, Puebla, 1790.
- Cádiz, fray Diego de, *Carta a una Señora ... sobre si son lícitos los bayles...*, Puebla, 1793.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, Gallimard, 1972.
- Lamadrid, Luis Armando, "El pie desnudo. Algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo: los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX)", en *Censura y teatro novohispano (1539-1821)*, CITRU-Escenología, 1998 (en prensa).
- Mariana, fray Juan de, *Tratado contra los juegos públicos*, Madrid, 1950.
- Ramos Smith, Maya y Tito Vasconcelos, "La censura en la escena novohispana", en *Documenta*, Citru, 1995.