

EL TCHILOLI DE SÃO-TOMÉ: UN EJEMPLO DE SUBVERSION CULTURAL

Christian Valbert

En São-Tomé, desde tiempos remotos, no se representa más que una obra teatral: "EL TCHILOLI"¹ o "LA TRAGEDIA DEL MARQUES" de Mantua "y del Emperador Carlos Magno".

Esa obra probablemente del poeta de Madeira, el ciego Baltazar Dias, hubiera sido introducida en São-Tomé al final del siglo XVI por los dueños de ingenios llegados para implantar el cultivo de la caña de azúcar que iba a volverse la primera riqueza del archipiélago. Esa obra popular pertenece sin contestación alguna, a la literatura de Cordel, tan vivaz todavía en el Brasil donde, según Antonio Sarai-va, estaba representada aún en el principio de este siglo.

Antes de todo conviene precisar que en toda representación del Tchiloli, el texto antiguo declarado está entreverado por escenas apócrifas en prosa portuguesa contemporánea desarrollando en un estilo jurídico un verdadero pleito con alegatos, testigos, referencias a leyes, a la grafología, a la autopsia....

El enredo: Durante una caza, Ogier el Danés, Marqués de Mantua descubre a su sobrino Valdevinos, hijo del rey de Tracia, agonizando en un bosque tupido. Ese acusa a su mejor amigo Charlot, hijo de Carlomagno, de haber querido matarlo a traición para robarle a Sibila su esposa, lo que confirma el paje de Valdevinos. Después de un consejo de familia (apócrifo) Ogier manda a la Corte de Carlomagno al Duque Aymon y Beltrán para pedir justicia. Agobiado, Carlomagno condena a muerte a su hijo. Sigue una larga escena apócrifa. El Ministro de Justicia desama a Charlot y lee la sentencia, estrictamente basada en el Código de la Justicia Militar portugués. Charlot niega el hecho y apela. "¿En qué país, hasta en aquellos que no conocen la civilización, se ha visto condenar a alguien sin haberlo oído?... No acepto esta condena porque contradice los más elementales principios de los derechos del hombre..." Carlomagno acepta y llama por teléfono a su abogado, el Conde Anderson quién recusa el testimonio no-ocular de Ogier. Sigue un torneo oratorio entre Carlomagno (Juez), Anderson (Abogado de la Defensa) y el Ministro de la Justicia (Fiscal) zanjada por el consejero de la Corona quién obtiene nuevas diligencias en la investigación.

Reaparece el texto original, primero con protestas angustiadas de la Emperatriz y segundo con la visita a la Corte de Ermelinda y Sibila (respectivamente

madre y esposa de Valdevinos) que piden justicia. Después, apócrifo, el principio del pleito en apelación marcado por un enfrentamiento indeciso entre Anderson, abogado de la Defensa y Beltran abogado de la parte civil, seguido por una escena muda, medio baile, medio mimo, durante la cual todo se traba, y en la cual se ve a Reinaldo de Montalbén otro sobrino de Ogier interceptar al paje mandado por Charlot a su tío Roldán portador de una carta en la que confiesa su crimen y pide ayuda. Vuelta al texto con la lectura de esta carta por Reinaldo delante de la Corte. De nuevo el Apócrifo en el que la carta está sometida al juicio pericial y reconocida como auténtica por un notario. El Emperador confirma la sentencia a pesar de los últimos esfuerzos de Anderson amenazando por apelar a la Corte Internacional de Justicia, al ver en este asunto una conspiración política propia para derrumbar el país. Aunque agobiada por el dolor, la Emperatriz acepta la razón de estado y Ogier alaba la grandeza de Carlomagno, mientras degollan a Charlot.

En el texto original todo se encuentra en filigrana y los incrementos apócrifos sólo insisten y actualizan un problema fundamental de justicia claramente avocado por Carlomagno:

"Castigaré al inicuo
que sea pobre o rico"

Esta tragedia es la de un padre todopoderoso que debe, contra su propia sangre, castigar a un hijo venido a menos. Gracias a su justicia sin falla, los pequeños obtienen reparación. Si se remplaza al Emperador por el Presidente, Charlot por el gobernador portugués y la Corte de Mantua por el pueblo de São-Tomé, todo se aclara: un crimen provocado por la concupiscencia - esa concupiscencia colonial portuguesa que dió a luz a tantos mestizos - una amistad traicionada y a lo largo de la obra sujetos pidiendo justicia, una justicia que no se puede obtener del Señor sino contra él mismo: el drama colonial está entero ahí.

El poder nacido de la Independencia no vió en Tchiloli sino "una cosa de blancos", sin embargo existe en este espectáculo una honda africanidad sub-yacente.

Primero en el hecho de que el texto original haya sido siempre respetado, ¿Quién entiende perfectamente ese idioma antiguo entre los espectadores de habla criolla? Es la palabra de los antepasados equiparable con las lenguas iniciáticas empleadas por las sociedades del Continente como el Mitsogho utilizado por los Fangs del Gabon como un latín en su Bwiti, es también el Yoruba del culto de los Eguns de la isla Itaparica en Salvador (Brasil) siempre practicado por los iniciados, a pesar del siglo de hiato con la Nigeria.

Los textos apócrifos constituyen el aporte anónimo del pueblo de São-Tomé. Aclaran y precisan lo que le ha llamado la atención y es una manera de apropiación. ¿Por qué el Tchiloli y no otra obra? - Es porque su problemática correspondió durante lustros a las preocupaciones prioritarias de los negros de São-Tomé.

En una sociedad esclavista y cristiana donde toda actividad cultural negra era prohibida porque, primero, hubiera permitido el mantenimiento de una estructura social - por tanto política - peligrosa para el Señor y, segundo, hubiera sido percibida como subversiva por el cura por sus inevitables referencias a la religión tradicional tan consubstancialmente ligada a las culturas negras. La única alternativa era morirse culturalmente hablando o adaptarse. Pero no de cualquier manera. Bajo los oropeles europeos, civiles o religiosos, sobrevivieron los más vitales de los esquemas culturales negros. Con una duplicidad sin par, una malicia y una testarudez inquebrantables los negros preservaron lo esencial de lo que era su vida. Así es porque la trata no se acabó, como por muchos indios, por un genocidio.

Que sea el "blues" de Dixieland, el vodú haitiano, o la macumba de los afro-brasileños todo conduce a lo mismo. Uno cree que los negros se integran. En realidad asimilan lo necesario para sobrevivir y lo amalgaman - Túnicas de Nessus - de manera tan inextricable sus propios sustractos culturales que el Señor más suspicaz ya no sabe a que atenerse.

Claro que Eshu, Shango, son divinidades Yorubas, pero rebautizados a propósito Satanés, Sta. Bárbara, era difícil que se prohibieran en absoluto los ritos "dudosos" que los utilizaban; la religión verdadera tenía que aceptar como podía esas chiquilladas como etapas en la marcha hacia la fé de esos seres "prelógicos".

Siguen existiendo todavía en São-Tomé prácticas pseudo-católicas; "novena" acompañada de ofrendas de comida y velas en la puerta de las iglesias (Bom Despacho), "Plò Mon Deçu" (por la mano de Dios), "Gomé", "Alada", "Trevas", ritos sincréticos prohibidos por el decreto colonial del 13 de febrero de 1958 que sigue en vigencia. Más africano son la danza angolar "Quina" y la ceremonia de exorcismo llamada "Njarbi" (Nzarbi significa Dios en muchos de los idiomas bantús) durante la cual llamado por la serpiente Gita, el hechicero, en trance, se denuncia. Ese rito, cuidadosamente oculto, sigue en vigencia en Quifinda, muy cerca de la capital. Yo he visto en los archivos de la policía, pequeñas estatuas de madera embargadas durante ese rito, de una pura estética africana.

La reivindicación de los Santorenses de la clase media trató de situarse a través del Tchiloli, en los planos político-administrativo y cultural con los cuales los blancos justificaban su opresión en la isla.

Los textos apócrifos, sin la menor duda, empujan esta reivindicación en el idioma, la lógica y a través del derecho de esos blancos. Estos textos al comentar e incrementar la obra eran (y siguen) percibidos por los espectadores, en todo su valor subversivo: un mitín político en las barbas y con la bendición de las autoridades coloniales.

En los años 60, esas mismas autoridades emitían con ingenuidad en sus radios, canciones criollas, que de buenas a primeras, glorificaban el CLSTP² y a su líder refugiados en el Gabón cerquito. Igual ahora hay que leer cualquier texto criollo, a través de la trama de oraciones proverbiales al segundo sino al tercer grado. Desde la independencia de un año para el otro, el ambiente general del Tchilo-

li ha cambiado el público reacciona diferentemente y corenta apasionadamente pasajes diferentes: los probreras ya no se plantean de la misma manera. Pero siguen.

Eso no es todo. Muchos signos en el Tchiloli, que parecen de los más europeos, obedecen a un sistema de valores africanos reintegrados y apropiados.

El espacio escénico, donde esté ubicado, sigue el mismo: un rectángulo cercado por los espectadores de pie. En uno de los anchos, un cobertizo simboliza la Corte de Ogier bajo el cual él se queda sentado con sus acólitos, cuando no entran en escena; todos enmascarados, todos de frac, o de largo vestido negro. En frente, a unos 15 o 20 metros y sobre un podio, la Corte de Carlomagno, sentado entre dos consejeros; detrás de él de coladura el paño de la independencia (antaoño la bandera portuguesa). Delante de él, el Ministro de la Justicia y su Secretario.

En el centro del espacio escénico, una cajita negra simboliza el ataúd de Valdevinos, alrededor del cual se organizan todos los movimientos de los actores.

En medio de unos de los largos del rectángulo, se ubica la orquesta: dos flautas traveseras locales y dos tambores dan el compás al baile de los actores y mirros.

Todos los actores salvo Charlot y la Emperatriz permanecen en el escenario durante todo el espectáculo.

Esta escenografía es obviamente africana. El espacio es global y el espectador-frontera se integra al espectáculo, no sólo en el plan espacial sino también repitiendo, mirando, corentando lo que ocurre comparándolo con los últimos acontecimientos en el país.

Esta globalidad africana se manifiesta también en lo que, a primera vista, da la impresión de una mezcla de géneros: declaración, música, mimo, baile, rojiganga. Todo está incluido: los artes corporales (baile, mimo, gestos), artes plásticos (maquillajes, decorados, máscaras), música, poesía, religión, derecho, retórica, teatro....

Este ataúd obsesionante, recordando la presencia de Valdevinos asesinado, permite sospechar en el Tchiloli un avatar del culto africano de los muertos: todas las máscaras, todos los rostros descubiertos son pintados de blanco, no para imitar personajes de origen europeo, sino porque en todos los ritos funerarios africanos de Africa del oeste, los participantes se maquillan con caolín, el blanco siendo el color de lo inasequible (el alma, los muertos) y también el pasaporte obligatorio - y la protección mágica - para la comunicación con el más allá.

Las máscaras que llevan ciertos actores (máscaras de esgrima sobre la cual están pintadas curiosas caras risueñas) no se justifican por nada en la obra: la máscara en Africa es el escudo mágico de los que cotejan desde más cerca los ritos de la muerte. De igual manera los textos, apócrifos, en busca de la verdad - por tanto al culpable - hacen pensar irresistiblemente en las investigaciones rituales practicadas en numerosas tribus ya que en Africa la muerte es pocas veces considerada como natural.

Enfocando esta batida a la africanidad, los personajes más interesantes son los introducidos por los textos apócrifos y los comparas mudos que evolucionan sin cesar en el espacio escénico danzando bailes lánguidos con reverencias trasnochadas. Si la melodía - pobre - es africana, la coreografía es un recuerdo de los minué de Corte.

Primero los "hombres de ley" armados de la vara de la autoridad, vestidos de negro llevando calzas a la francesa, un gran rebozo por encima de la chaqueta y un birrete tal como Grandet lo usaba. Sobre el birrete, el rebozo, unos espejos redondos, enigmáticos, recordando los trerendos relicarios baongo, ellos mismos inspirados de los bustos-relicarios portugueses³; sujetadas por alfileres en el rebozo, colocado alrededor del cuello, unas imágenes piadosas y un importante rosario que les confieren una dimensión religiosa. Son ellos quienes vigilan el ataúd. Pertenecen a la Corte de Mantua.

Después los guardias imperiales, vestidos, ellos, de prendas a la francesa⁴ de colores vivos. Sus sombreros de dos picos son adornados, ellos también, con espejos. Ellos llevan alabardas o varas. Su papel consiste en mantener los movimientos de los espectadores con los hombres de la ley, a acompañar los traslados, siempre bailados, de los personajes principales: aún cuando el baile es estéticamente europeo, su utilización sistematizada es puramente africana.

Hay un personaje enigmático: El "bobo de Corte", vestido de un pijama rojo, sentado, algunas veces encadenado a mano izquierda del podio de Carlomagno. Su papel es mudo. Parece esencialmente improvisado: repite ciertas escenas con mimos grotescos, combate en duelo al paje de Charlot, desencadenando la carcajada o la pasión deportiva del público. A veces llamado el Diablo, él sería el elemento perturbador como el Eshu del Candomblé. En Africa del Oeste, el rojo es la mayoría de las veces el color de la maldad, de las viruelas.

Interesante también, la Corte de Carlomagno. Si éste tiene falsa pinta de Papá Noel, con su barba de algodón, su gran túnica y su corona de Epifanía, su comitiva lleva uniformes contemporáneos de oficiales superiores de Tierra (el Ministro de la Justicia) y de Marina (su secretario) del ejército portugués. Sobre sus escritorios: un teléfono y una máquina de escribir.

Los abogados visten ternos de tres piezas, y no se mueven sin sus carteras. Todos estos personajes además llevan en su solapa una multitud de cintas multicolores, guantes blancos, y anteojos. En la Africa tradicional, los eventos históricos a menudo se chocan, la historia está anacrónica, se vuelve mito, producto de otra noción del tiempo. Se trata tal como para los "hombres de ley", con sus accesorios religiosos, de una recuperación de lo que manifiesta exteriormente la fuerza de los blancos. El poder militar (los uniformes, los guantes blancos) él de la Administración (la máquina de escribir, los anteojos, el teléfono, las carteras) y por fin él de la Universidad (las cintas de los estudiantes) y hace falta que todos aquellos accesorios sean actuales: muestran bien que la problemática del Tchiloli es vivida en el mundo de hoy. Este choque histórico, este sentido de la recuperación son constan-

tes en el mundo Bantú. El Bwiti Fang, evocado más arriba, ha vuelto a utilizar toda la chatarra católica: hábitos de obispos, cruz, báculos...

El baile EKO-DE-GAULLE que estaba en boga todavía en 1964 en Livreville poseía como personaje principal una máscara narigona con quepis. Uno era acogido a la entrada por guardias en uniformes, armados con pistolas juguetes. En un rincón funcionaba con la más grande seriedad una secretaría en la cual uno se registraba y pagaba su cuota, y un enfermero le entregaba a uno con nobleza, una tableta de aspirina, si por acaso no se sintiese bien. Por los demás se parecía la fiesta, a un baile cualquiera de fin de semana.

Europa nunca entendió verdaderamente que todas esas manifestaciones irrisorias respondían de hecho a dos fines. El primero: crear debajo de los oropeles europeos un conservatorio cultural donde la memoria de las cosas transcurridas podría mantenerse, donde la negación pudiera expresarse sin exponer a las sanciones del poder colonial; el segundo, precisamente gracias a esos oropeles y la inversión lúdica de los papeles importantes copiados de la sociedad blanca, tendía a apropiarse de manera mágica su potencia para compensar la potencia perdida de los antepasados. Un para-sociedad, tomando por consecuencia el poder - y la palabra - a lo largo de una noche, la evacuación de la humillación, de las tensiones por la terapia del juego, esto es exactamente la técnica de los "maestros locos" ganeanos filmados por Jean Rouch...

Gracias a las payasadas del Bwiti, del Tchiloli, estos pueblos oprimidos han podido - era vital - aguantar su yugo compensándolo lúdicamente, descomprimiéndose tal como lo hacía antaño el occidente cristiano con el carnaval y mantener lo que les parecía fundamental del mensaje de los antepasados. Estos ritos fueron también el lugar donde los negros volvían a tomar la palabra y nunca insistiremos bastante sobre la importancia de la palabra en un mundo que hasta la colonización no conoció la escritura ya que no lo quiso.

Ritos pues de resistencia cultural y política, ceremonias terapéuticas y reivindicadoras: ésta es la esencia de la dinámica vital negro-africana que se manifiesta en ellos. El negro supo rápidamente secretar un contra-veneno a una cultura extranjera que no entendía pero que lo esclavizaba y lo hizo en las barbas del Señor blanco quien sólo episódicamente sospechó, tal como en el caso de "Rei Chico" en Ouro Preto, todo lo que aquellas guiñoladas podían poseer de subversivo. Los líderes independentistas no erraron en ello, ya que, tal como León MBA con el BWITI, firmaron alianzas tácticas con las jerarquías de movimientos sincréticos y ahora les combaten a menudo sin piedad. Los belgas tampoco erraron arrojando a la cárcel vitalicia al "profeta" KIBANGA. Los negros quedaron afuera de los modelos culturales europeos que eran en contradicción radical con sus propias estructuras. Estos sincretismos eran para ellos la única manera para intentar y apropiarse de esos hechos culturales al final de los cuales residía el poder.

Aun hay que describir la organización de las tropas de Tchiloli. Existen tradicionalmente cinco compañías, la más célebre de estos últimos años siendo la "Tragedia Formiguinha" del barrio de Conceição en São-Tomé.

Todas radican en la capital. Actúan según el calendario religioso pero también civil, convocadas por unos ricos particulares que adquieren prestigio, "cumpliendo una promesa".

Además de la bebida y la corrida, el coranditario paga una indemnización a la tropa, el equivalente de dos sueldos mínimos más o menos. Disfraces y accesorios son carísimos como en las diabladas de Oruro: los actores cotizan también por su parte. Cada actor es poseedor vitalicio de su papel. Envejeciendo, inicia al hijo o al nieto a quién transmitirá su papel. Todos son del mismo barrio, de la misma pandilla se podría decir y los papeles - hasta los de mujeres - van actuados por hombres: aquí tenemos todavía la Africa tradicional con su drástica separación de los sexos en la vida social, y todos estos elementos de organización responden a unas normas anchamente esparcidas en Africa del Oeste.

Hoy en día el Tchiloli está en crisis. Los jóvenes se niegan a tomar el relevo. A esto hay dos razones posibles: habiendo desaparecido el colonialismo que sostenía implícitamente el juego dialéctico, el Tchiloli, no tiene más razón de ser. O esto se debe al hecho de que la burguesía actualmente al poder, en su mayoría, dirigiendo una mirada exotisante para con su propia cultura (como en otro contexto lo ha tan finamente demostrado Franz FANON) considera probablemente el Tchiloli, como unas secuelas marginales de lusitanidad que es preciso, a nombre de la autenticidad revolucionaria, suprimir. Renunciando a su rol tradicional de coranditario, condena las tropas a desaparecer.

Quedaría aun mucho que decir a propósito del Tchiloli, pero los pocos elementos presentados más arriba prueban que manifestaciones como éstas quedan de hecho profundamente integradas en una problemática africana y que hace falta desconfiar de la aparente ingenuidad popular. Por otra parte, una vuelta a los manantiales haciendo poco caso de estas realidades a nombre de la autenticidad, sería la vez negación de unos lustros de resistencia y un terrorismo cultural que no admitiría el pueblo.

Es extraño el ver que el mito de Carlomagno, vivificado y recuperado por el Renacimiento, haya nutrido música y literaturas europeas hasta el siglo XVIII en el trascurso del cual se extinguió, ¿quién hubiera pensado que São-Tomé, Brasil, tomarían el relevo? - y que después de una mutación sutil, el mito seguiría viviendo debajo del Trópico, enriquecido de otro mensaje, hasta hoy en día?

NOTAS

(1) No se conoce el origen de esta palabra.

(2) Comité de Liberación de São-Tomé y Príncipe.

(3) Menos es la reliquia que el vidrio protector reflejando al que mira que llamó la

imaginación Bantú, siendo la imagen percibida como la materialización del alma o del doble y el espejo como una trampa potente y peligrosa.

- (4) Todos estos trajes son inspirados de las modas de la segunda mitad del siglo XVIII.