

Teatralidades latinoamericanas. Epistemologías y marcos historiográficos en tensión

HÉCTOR PONCE
DE LA FUENTE
Universidad de Chile

RESUMEN

El presente artículo forma parte del proyecto de investigación *Teoría crítica del teatro latinoamericano*, en el que participan investigadores/as de la Universidad de Chile y la Universidad Nacional Autónoma de México. El propósito en este escrito es abordar el problema de los marcos historiográficos y los sistemas que operan como indicadores de un canon que reconoce-valida aquellas formas y prácticas de teatralidad en el contexto latinoamericano colonial. Se propone una lectura crítica de los criterios predominantes, ofreciendo una alternativa para leer dicho fenómeno desde una perspectiva más amplia y compleja, teniendo como base la noción de ‘heterogeneidad’ de Antonio Cornejo Polar.

Palabras clave: teatralidades, heterogeneidad, prácticas, colonialidad-modernidad, marcos historiográficos

ABSTRACT

This article is part of the research project *Critical theory of Latin American theatre*, in which researchers from the University of Chile and the National Autonomous University of Mexico participate. The purpose of this paper is to address the problem of historiographical frameworks and systems that operate as indicators of a canon that recognizes-validates those forms and practices of theatricality in the colonial Latin American context. A critical reading of the prevailing criteria is proposed, offering an alternative to read this phenomenon from a broader and more complex perspective, based on the notion of ‘heterogeneity’ by Antonio Cornejo Polar.

Keywords: theatricalities, heterogeneity, practices, coloniality-modernity, historiographical frameworks

INTRODUCCIÓN. PONER EN ENTREDICHO LAS ETIQUETAS, DESMONTAR EL CANON

La introducción a una teoría crítica del teatro latinoamericano debiese comenzar por una revisión de las bases teóricas sobre las que se sustentan las distintas historias del teatro latinoamericano (Ponce de la Fuente, 2020). Según un criterio clásico o tradicional, no hay teatro más allá de la validación de una etiqueta traída desde Europa; esto es, de entender el teatro a partir de su antecedente dramático o textual. Pero ocurre que aun antes de este arribo terminológico, muchas prácticas realizadas en los diversos territorios que dan vida a la expresión América Latina, existían en tanto fiestas, celebraciones, rituales y otras formas de rescate de la memoria comunitaria.

Todas estas palabras, reunidas o bien leídas en bucle, resultan muy actuales en la vida contemporánea, cada vez más interesada en volver a los orígenes de las actividades colectivas, es decir a expresiones verdaderamente ancestrales que conectan las acciones corporales con representaciones de mundo y con ideologías destinadas —de no mediar algunas tradiciones o modas intelectuales— a desaparecer. El teatro latinoamericano actual rechaza el principio representacional para insistir en su carácter de acontecimiento, de acción en presencia compartida, resaltando el carácter de convivio del instante. Cuando trabajamos culturas del pasado, son los conceptos y prácticas contemporáneas los que nos fijan el camino a seguir. Y lo curioso es que la antropología relacional (Neurath, 1998, 2020; Viveiros de Castro, 2010) nos proporciona una información de suyo importante: la idea de un origen común del teatro, más allá de las culturas y tradiciones registradas en libros de historia, podría entenderse mejor si partimos de las descripciones etnográficas sobre los rituales indígenas americanos. Neurath (2010) da el ejemplo de los ritos hopis (mokis o *Tusayan*, como eran nombrados antiguamente), zunis (o zuñis) y aztecas (mexicas), donde el espectáculo es protagonizado por figuras lúdicas, como los bufones o portadores de falos. En estas acciones lo ritual es un acontecimiento real y efectivo, esto es, de carácter no-mediado o no-representativo.

La fiesta de Rabinal (*Rabinal Achí*, o la danza del tun¹) es otra muestra evidente del carácter de ‘acontecimiento en presente’, donde también sus protagonistas recorren temporalidades, siendo ellos mismos

1. Obra anónima de origen prehispánico, considerada la única obra de estructura dramática que sobrevive de aquellos tiempos. Fue un hallazgo del abate francés Charles Etienne Brasseur (San Pablo de Rabinal/Verapaz/Guatemala), quien transcribió desde el quiché el relato de un vecino, Bartolo Ziz, legando a sus descendientes estos recuerdos. La obra fue presentada a Brasseur el 25 de enero de 1856. La pieza se publicó, en su versión original quiché y en francés, en París, en 1862. La versión que se conoce actualmente, sin embargo, pertenece al profesor Georges Raynaud (1930), en esa época director de Estudios de Religiones Precolombinas de la Universidad de la Sorbona.

2. Este diálogo es amplísimo en sus formas y desde luego en sus contenidos. Para efectos de una contextualización, nuestra referencia tiene que ver con la bibliografía de los distintos autores agrupados en el proyecto Modernidad/Colonialidad de las universidades de Duke y Carolina del Norte, bajo el impulso de Arturo Escobar y Walter Dignolo. Los participantes del proyecto de investigación (iniciado en mayo de 2004), además de sus gestores, fueron: Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Catherine Walsch, Boaventura de Sousa Santos, Freya Schiwy, José Saldívar, Nelson Maldonado-Torres, Fernando Coronil, Javier Sanjinés, Margarita Cervantes de Salazar, Libia Grueso, Marcelo Fernández Osco y Edgardo Lander. Para conocer una versión preliminar de esta discusión, véase Arturo Escobar, "Beyond the Third World: Imperial Globality, Global Coloniality, and Anti-Globalization Social Movement", *Third World Quarterly*, 25 (1), 2004, 207-230

personas fractales, o distribuidas, que evidencian la proclividad amerindia hacia los procesos de transformación y diversificación. Los varones de Rabinal y Queché danzan en círculo en medio de aves y animales, rodeados de nubes y montañas, envueltos en la palabra compartida. Cada uno replica los dichos del otro para luego conceder un nuevo turno de palabra y así seguir en un progresivo acceso a lo cotidiano que es al mismo tiempo la realidad creada por esa dinámica, en este caso circular, dialógica, del ritual de la palabra ajena.

Así también, en la medida que nuevas perspectivas de estudio cobran derechos de ciudadanía en el mundo académico, ya no resultan exagerados los intentos por asaltar aquello que las viejas epistemologías defendían como espacio natural, inviolable, y por lo tanto validado al interior del campo. El diálogo colonialidad-modernidad² puede servir de base para explicar el marco de referencia en el que se inscriben las distintas teatralidades latinoamericanas. El ejercicio de criterio que proponen algunos autores y autoras, como Ribeiro (1992), Escobar (2004, 2016), Quijano (1992), Mignolo (2005, 2014), Adorno (1986) y Moraña (2018), por citar algunas de las voces representativas en esta discusión, es impugnar la naturalización de la idea de Modernidad como relato unívoco, hegemónico, proponiendo un "desprendimiento" epistemológico capaz de dar cabida al lado más oscuro de esta categoría: el de la colonialidad. El socavamiento de este principio colonizador –del ser, del saber, pero también del sentir, es decir de lo estético– consiste, en palabras de Mignolo (2014), en impugnar "la torcida retórica que naturaliza a la modernidad como un proceso universal, global y punto de llegada (que) oculta su lado oscuro, la reproducción constante de la colonialidad" (p. 15).

Siguiendo una línea de pensamiento que podemos situar en Quijano (1989) y Escobar (2004), Mignolo (2014) asume la existencia de una matriz colonial de poder, entendida como una estructura compleja de niveles entrelazados.³ Esta discusión ya aparece expuesta por el mismo Mignolo (2005) en términos de una distinción semántica sobre el sentido de la expresión América Latina (dicho en términos muy precisos, lo que Mignolo intenta hacer es separar el nombre del subcontinente de la imagen cartográfica que tenemos de él. En sus palabras, ese estudio en particular tiene como propósito "excavar los cimientos imperiales/coloniales de la 'idea' de América Latina para

desentrañar la geopolítica del conocimiento desde la perspectiva de la colonialidad, la contrapartida de la modernidad que no se ha contado ni ha sido reconocida”) (2005, p. 16).

UN SISTEMA TEATRAL HETEROGÉNEO

Tal como señalamos en nuestra *Introducción* (2020)⁴, asumiremos la noción de heterogeneidad que propone Cornejo Polar (1994), para señalar que las teatralidades latinoamericanas existen en tanto prácticas diversas cuya dimensión semiótica condiciona la revisión de las categorías e instrumentos de análisis. Según esta perspectiva, la idea de heterogeneidad secundaria (o discursiva) permite sustentar la diversidad de registros enunciativos —desde las ceremonias, formas rituales, cantos y danzas, hasta las formas más narrativas de construcción dramática—, propiciando el reconocimiento de estas producciones como acciones representativas de la subjetividad latinoamericana.

Recordemos que Cornejo Polar (1994) discute las nociones de mestizaje y transculturación (Ortiz, 1940, 1952; Rama, 1982, 1985), y de paso tensiona la categoría de hibridez (García Canclini, 1990), para posicionar el concepto de heterogeneidad en tanto aparato teórico-metodológico dispuesto para el estudio de una amplia gama de discursos. Su posicionamiento se articula en los siguientes términos:

También cabría discutir mi propuesta sobre la heterogeneidad que definiría a vastos sectores de la literatura latinoamericana. Aunque algunas veces excedí el espacio literario, la verdad es que mis postulados siempre estuvieron pensados desde y para la literatura (lo que sin duda es una de sus limitaciones más obvias). En una primera versión el concepto de heterogeneidad trataba de esclarecer la índole de procesos de producción discursiva en los que al menos una de sus instancias difería, en cuanto filiación socio-étnico-cultural, de las otras. Más tarde “radalicé” mi idea y propuse que cada una de esas instancias es internamente heterogénea. (1994, p. 368)

Esta categoría ofrece mayores posibilidades interpretativas para acercarse a un intento de aproximación crítica a las teatralidades latinoamericanas, asumiendo su diversidad de origen (lo que podríamos explicar desde la idea de “heterogeneidad primaria”⁵), y también las evidentes

3. Para Mignolo (2014), la idea de que el conocimiento es parte de los procesos colonizadores ya tiene una historia de debates intelectuales en América Latina, dentro de los cuales destaca Darcy Ribeiro, Enrique Dussel y Orlando Fals, entre otros referentes. El contexto en el que se sitúa este autor, pone un énfasis en la cuestión del conocimiento (colonialidad y de-colonialidad), donde el concepto de colonialidad y de-colonialidad del ser cobra una importancia significativa. Entre las publicaciones relevantes que aparecen citadas, cabe consignar las de E. Lander (2000) y C. Walsh, F. Schiwiy y S. Castro-Gómez (eds.) (2002) (ver supra).

4. En nuestra *Introducción* (2020), señalamos de manera sucinta que “siguiendo la reflexión encauzada por Cornejo Polar, podemos dar cuenta de un proceso gradual de actualización de las teatralidades en la medida que las distintas variantes interactuaron en un contexto de crecimiento de las formaciones con mayor reconocimiento durante el periodo colonial. Es

lógico pensar que al convivir distintas formas de teatralidad, el espacio cultural latinoamericano se asumiera como profundamente heterogéneo. Más allá del interés por lograr homologar prácticas a la idea de síntesis, la tarea de los investigadores debiera propender al estudio de la diversidad de estas expresiones, dando a conocer sus marcos de producción así como las condiciones de mediación dispuestas entre sus productores en relación a las audiencias. De modo que en esta introducción queremos sentar las bases de la discusión, abriendo un espacio de revisión crítica sobre un espacio de contagio (de alternatividad, en rigor) capaz de representar los cruces entre las distintas manifestaciones culturales que contribuyen a definir los márgenes de las teatralidades latinoamericanas” (Ponce de la Fuente, 2020, p. 46)

5. Cornejo Polar propone dos nociones de heterogeneidad: con heterogeneidad primaria se refiere a la base étnico-cultural e histórica que subyace al interior del espacio latinoamericano;

complejidades de su reconocimiento como géneros discursivos, es decir, la trastienda semiótica que Cornejo Polar (1994) define como provista de una “copiosa, profunda y turbadora conflictividad”, y a la que convendría enfrentar con instrumentos “finos y firmes”. (p. 371)

Proponemos, entonces, una redefinición del canon referido al teatro latinoamericano, aceptando como condición de inicio la ampliación de la categoría ‘teatro’ hacia prácticas no explicables bajo la conceptualización de drama. Es decir que partimos de una base crítica respecto de la delimitación de un campo por parte de la historiografía teatral clásica. Por lo mismo, nuestro recorrido consistirá en referir de manera acotada las distintas formas discursivas asociadas al periodo colonial, para luego ofrecer una aproximación interpretativa dirigida a poner en tensión la validez de los criterios asumidos como verdaderos, o legitimados, al interior del campo disciplinar.

Un desarrollo particular dentro de esta descripción histórica, y que a nuestro juicio actúa como relevamiento de un contenido no siempre discutido por historiadores e historiadoras del teatro, es el del teatro barroco visto como espacio estético-ideológico en el que se manifiestan las contradicciones entre Modernidad y Colonialidad. Otro gran tema, pero que excede con creces los objetivos de este artículo, es el relativo a la complejidad del ámbito Caribe, por cuanto su densidad, fragmentación y dispersión desafían toda lectura comparada dirigida a señalar una síntesis relativamente homogénea. No obstante aquello, tenemos antecedentes en Ortiz (1950), Benítez Rojo (1998), Bernard (1994) y Restall (2017) que nos permiten refrendar algunas hipótesis iniciales. El teatro en las Antillas, como aquel referido al espacio afro-yucateco o al caribe afroandaluz (García de León, 2016), está compuesto de formas residuales, no siempre reductibles a una misma orientación estética. Definida como una conformación difícil de asir en términos conceptuales, la metáfora de “la isla que se repite” (Benítez Rojo, 1989), o de “mar de los encuentros”, sirve de referencia para entender el complejo escenario que supone este espacio en tanto objeto de estudio. García de León (2016) lo define como “un huracán de consecuencias mayores”, el que podría describirse en clave poética y musical:

La acústica que el mar improvisa eternamente, el ruido circular e irrepetible de su pulso, el diálogo entre el viento y el estallar de

las olas en los farellones apareja el canon de las modulaciones y las cadencias del habla, el ritmo de las caderas al andar. Imprime su huella sobre todo: el acento de la vida, el paso de las horas, los gustos y los sabores. Nunca idéntico a sí mismo, monta su escenario cambiante con las horas, respondiendo al reto de la naturaleza con nuevos argumentos, adaptándose y contrapunteando con el horizonte. (2016, p. 13)

La dificultad de acercar una mirada al espacio Caribe no radica solamente en obstáculos epistemológicos sino sobre todo en cuestiones relativas a la memoria histórica que, producto de la condición colonial, estuvo destinada poco menos que a desaparecer (Arango, 2010). Más allá del problema asociado a las denominaciones, para Benítez Rojo (1998),

Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente, aquellos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación; su inestabilidad; su recíproco aislamiento; su desarraigo; su heterogeneidad cultural; su falta de historiografía y de continuidad histórica; su contingencia y su provisionalidad; su sincretismo, etc. (p. 115).

De modo que difícilmente podríamos hablar de una unidad a menos que esta definición suponga como criterio de entrada hablar de una totalidad conflictiva, o contradictoria, como anunciaba Cornejo Polar (1994). Por lo tanto, debemos ser enfáticos en sostener que hablar de teatro en tanto categoría en expansión constituye una hipótesis anterior –no solo histórica sino también teóricamente– a la discusión contemporánea sobre los límites, umbrales o demarcaciones disciplinares. Las teatralidades de base, enunciadas así, en plural, son maneras de entender las prácticas comunitarias como expresiones que trascienden a las actividades cotidianas. En suma, y si consideramos los enfoques relacionales en el estudio del arte ritual precolombino, asumimos que tanto los artefactos como las formas rituales de celebración tienen, además de agentividad, una condensación múltiple de formas de simbolización que accionan tanto en términos de representación como de presentificación (Neurath, 2020).

y la noción de heterogeneidad secundaria –discursiva o semiótica– es aquella que permite entender los diversos fenómenos y prácticas desde una perspectiva semiótica; es decir, de la producción de sentido en general, más allá de la distinción en términos de géneros o formaciones discursivas. Por lo tanto, esta segunda expresión de heterogeneidad es la que nos permite agrupar distintas expresiones —dramáticas, en sentido estricto, además de teatrales y artísticas en un contexto más amplio de clasificación—, teniendo presente que dicha multiplicidad de formas en algunos casos promueve relaciones inter-discursivas e inter-semióticas.

Con todo, donde aparezca la fiesta y las celebraciones en comunidad, el teatro emergerá como práctica cercana a ciertas representaciones ancladas en la memoria corporal de sus oficiantes. En tal sentido, el teatro de negros tiene mucho de la memoria de la trata, un registro polifónico de la historia del desarraigo que condujo a mujeres y hombres a navegar en condiciones oprobiosas hasta las costas del Nuevo Mundo. Sea en el espacio antillano como en Centroamérica, o bien en el mundo andino —donde no se repite la documentación en pinturas o glifos, pero sí en sistemas de contabilidad expresados en nudos, como ocurre en los *quipu*— el teatro se manifiesta a partir del testimonio de cronistas, pero también en numerosos registros etnográficos de los que pueden dar cuenta tanto la arqueología como la iconografía.

Cabe precisar que a nivel de descripciones etnográficas, muchas investigaciones destacan el carácter complejo de los mundos que interactúan en prácticas como danzas, rituales o fiestas comunitarias. En estas acciones las personas se multiplican y transforman (como ocurre en la fiesta de Rabinal), haciendo evidente la presencia de imaginarios diferenciados, tanto a nivel ontológico como ético. Los estudios recientes sobre las prácticas de los huicholes permiten constatar la existencia de una pluralidad relacional. Este aspecto es muy importante si tenemos en consideración la idea de ‘heterogeneidad’, pues en rigor muchas de estas prácticas transitan temporalidades diversas. Hay una complejidad relacional en estas prácticas que debe ser entendida en vínculo con la producción de diversidad. Neurath (2020) piensa que “todo indica que el fenómeno de la diversidad de los mundos amerindios tiene que ver con la generación de pluralidad cultural. La diferencia es un valor positivo, tal como lo es la complejidad” (p. 18).

Desde luego, el trabajo pionero de Lévi-Strauss (1992) debe ser anotado como antecedente inmediato para entender la idea de ‘apertura hacia el otro’ que marca el gusto por la diferencia como un rasgo característico de los pueblos indígenas y que confiere a la etnografía amerindia un sentido proteico, como podríamos inferir desde los trabajos de Taylor (2004) y Viveiros de Castro (2010). De modo que, para entender las diferentes prácticas comunitarias donde el teatro expande sus formas, resulta necesario abrir una

perspectiva que permita entender el diálogo simultáneo entre unidad y diversidad que persiste en la vida de las sociedades y culturas de la América colonial. La ‘heterogeneidad’, por tanto, se constituye en una fórmula certera para dar cuenta de esta complejidad donde conviven expresiones centrales y residuales; así, el canon debiese ser revisitado y actualizado permanentemente, favoreciendo tanto la decolonización del pensamiento como también la deconstrucción de las categorías e instrumentos de la historiografía teatral.

EL TEATRO COLONIAL. BREVE RELACIÓN SOBRE SUS PRÁCTICAS

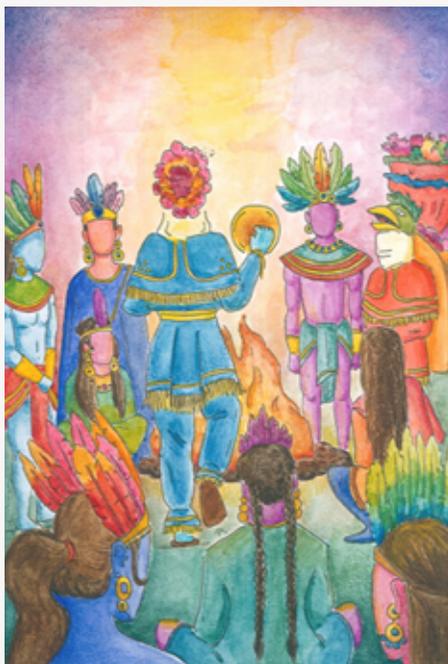
Para la historiografía clásica o tradicional (Arrom, 1956, 1967; Coic, 1988; Gómez-Gil, 1968; Iñigo Madrigal, 1982), el teatro latinoamericano comienza con el denominado “teatro evangelizador”. Si bien las historias frecuentan citas sobre algunas actividades del periodo prehispánico, la mayoría de las referencias dan cuenta de recreaciones, divertimentos, celebraciones de grandes acontecimientos, festividades religiosas y hasta familiares en un contexto marcadamente colonial. El carácter didáctico —o mejor dicho proselitista— del teatro oficiado por los jesuitas tiene como desarrollos posteriores un tipo de teatro escolar y criollo.

El teatro religioso prosperó en América en el siglo XVI gracias a la importancia que ya tenía el teatro prehispánico entre sus habitantes primigenios. De modo que su influjo obedece más a la popularidad entre las comunidades que a la herencia que pudo haber recibido de parte de los evangelizadores. Fernández de Oviedo (2007), Bartolomé de las Casas (1995) y el Inca Garcilaso de la Vega (1976) proporcionan antecedentes fidedignos al respecto: el teatro precolombino formaba parte de ceremonias religiosas e incluía danzas y cantos. Los participantes recitaban aventuras o hazañas de sus héroes y dioses. Los bailes cantados que presenciaron los primeros cronistas señalan eventos precisos: la danza ritual de la recolección del cacao, de la cual da testimonio Fernández de Oviedo (2007), los farsantes y fábulas señalados por Sánchez de Aguilar (1953), las danzas de enmascarados de las que dan cuenta Cieza de León (2005) y José de Acosta (2007), los bailes de máscaras referidos por Diego Durán (2005) o fray Jerónimo de Mendieta (1999), el diálogo entre la divinidad y los oficiantes del Himno a Tláloc, conocido en el mundo azteca; así también las canciones quechuas de la que hablan los religiosos agustinos del Perú. Todas estas expresiones testimonian el activo panorama teatral prehispánico,

tal como ha sido registrado en las historias del teatro latinoamericano, muchas de ellas escritas a partir del modelo dibujado por José Juan Arrom (1956, 1967).

Imagen 1.

La fiesta de Rabinal (o la danza del tun). Ilustración de Omar Parraguez



El llamado “teatro evangelizador” es una práctica de transición entre la tradición precolombina y el teatro escolar o humanista. Sin duda su emergencia tiene un carácter proselitista, porque a partir de acciones gestuales —cabe recordar el impedimento idiomático, visto desde ambas partes— se fue gestando un teatro como herramienta de adoctrinamiento en la religión cristiana. Ese teatro fue eminentemente un teatro visual, en el que predominaba una escenografía de enormes lienzos pintados por los misioneros en los que se recreaban motivos cristianos. La primera acción de este tipo es una representación del fin del mundo, ocurrida en Santiago Tlatelolco en 1533. Se trataría de un *Auto del Juicio Final* escrito en lengua mexicana por fray Andrés de Olmos (1500-1571).

En 1538, los tlaxcaltecas celebraron el día de San Juan Bautista con la presentación de cuatro escenas: *La anunciación de la natividad de San Juan Bautista*, *La Anunciación de Nuestra Señora*, *La visitación de la*

Santísima Virgen a Santa Isabel y La Natividad de San Juan Bautista. En esta última celebración, el episodio de la circuncisión de San Juan fue reemplazado por el bautizo de un niño indio nacido en aquellos días.

Fray Toribio de Benavente describe la presentación, en Tlaxcala, de *La caída de nuestros primeros padres*, a partir de un relato híbrido que mezclaba dialectos locales con un villancico escrito en castellano. A partir de 1575 se representa un drama escrito en zapoteco por fray Alonso de la Asunción. La obra, realizada en el convento de los dominicos de Etlá, pretendía ilustrar el misterio de la Eucaristía. Lamentablemente, fue tanta la gente que asistió a la obra, que una de las galerías habilitadas se desplomó y sepultó a ciento veinte personas, entre ellas al autor de la historia (ver al respecto Pedraza, 1991).

Aunque los dramas en lenguas vernáculas decaen en la medida que comienza a disminuir la obra misionera —según Arrom (1967), a partir de 1574—, la eficacia de las representaciones religiosas como medio de evangelización es corroborada por la generalidad y persistencia de este tipo de manifestaciones. Así, en 1596, en una de las misiones de Sinaloa, se festejaba la Navidad con un mitote, algunos villancicos y un coloquio en lengua regional, compuestos sin duda por alguno de los jesuitas que dirigían aquellas misiones. A principios del siglo XVII, fray Martín Jiménez, en la región mixteca, componía “a modo de comedias” algunas representaciones de misterios o milagros que los mismos habitantes originarios narraban en su lengua. Desde fines del XVI se realizaban unas representaciones, llamadas *neixcuitilli* (“dechado”, “ejemplo”), basadas en relatos mudos cuya acción corporal servía para subrayar, sin interrumpirlo, el tema del sermón que en ese momento se predicaba.

Debemos entender que este tránsito entre un teatro evangelizador y uno del tipo escolar o humanista, es una aproximación histórica validada al interior de un campo no precisamente activo en términos de una discusión sobre los criterios con arreglo a los cuales se sustenta un tipo de periodización del teatro latinoamericano. Por lo mismo, las distintas historias del teatro latinoamericano repiten un mismo marco, digamos, y siguiendo a Le Goff (2016), la fijación por cortar la historia en rebanadas se convierte en sí misma en un canon —aún antes del canon resuelto en términos de autores, obras y prácticas legitimadas al interior del campo disciplinar—, el que en ningún caso ofrece las

posibilidades de ingreso a esas otras formas del teatro ancestral, donde destacan *Rabinal Achí* y *Ollantay*, antecedentes históricos que el teatro dramático ha leído desde su expresión más literaria.

Así, mientras se desarrollan los distintos hitos de la periodización clásica, la fiesta de Rabinal sigue vigente desde hace siglos, aún antes que el arribo de las formas aristotélicas que ingresan con los europeos a partir del siglo XVI. Lo que permanece son las formas transcodificadas del drama maya quiché, mas no su interdiscursividad y la fuerza cultural de su imaginario expresado en la danza circular de sus protagonistas. El caso de *Ollantay* es más o menos similar, hecha la salvedad de su evidente adecuación a la norma hispánica que observamos en su estructura dramática.

El teatro escolar o humanista que se desarrolla en el período colonial tiene como base los estudios clásicos que los jesuitas impartían en los colegios. Este teatro consistía en diálogos alegóricos, coloquios y tragedias, casi siempre compuestos en latín, pues su propósito era ofrecer a los estudiantes una oportunidad para practicar esta lengua. Sin embargo, también se escribieron algunas obras en castellano. El drama escolar, surgido bajo la influencia del Renacimiento, fue un elemento muy importante para las órdenes religiosas en el trabajo de enseñanza. Destaca el empuje que le dio a esta actividad la orden jesuita.

Imagen 2.

Teatro escolar o humanista en México
Ilustración de Omar Parraguez



En esta forma de teatralidad coinciden una serie de elementos heterogéneos, como por ejemplo la imitación de las tragedias de Séneca, de las comedias de Plauto y Terencio, pero además de la tradición medieval y las piezas alegóricas, de elementos populares de los entremeses, danzas y música. Si en un principio el objeto fue exclusivamente didáctico, con el tiempo se escribieron y representaron obras cuya motivación tenía que ver con la celebración de acontecimientos religiosos y también cortesanos.

En México, en 1574, en el Seminario de San Pedro y San Pablo se celebró la festividad de los apóstoles con una tragicomedia escrita en latín, y en el mismo Seminario, un año después, de nuevo se representó una tragicomedia ante el virrey y los personajes más ilustres de la ciudad. En 1590, los estudiantes del colegio de la Compañía de Jesús realizaron una representación en medio de un certamen literario, momento en el que celebraron el nombramiento del virrey Luis de Velasco. En 1596, los estudiantes del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo recibieron con un coloquio escrito en metros latinos al virrey Gaspar de Zúñiga que asistió a la apertura del curso, y en 1597 los propios estudiantes escribieron y representaron un drama en latín y en castellano sobre la vida de Santa Catalina.

En Lima, los jesuitas impusieron la misma tradición de recibir con una representación escolar la entrada de un nuevo gobernante. En 1569 hicieron un festejo en honor del virrey Toledo que fue destacado durante muchos años: se representó un coloquio del padre Alonso de Barzana, que años después será autor de las primeras piezas dramáticas estrenadas en Argentina (vid. Lohmann Villena, 1945). Precisamente fue ese virrey quien dispuso —inspirado seguramente en los estatutos de la Universidad de Salamanca— la representación anual de obras de Plauto o de Terencio, propiciando de ese modo el estudio del latín por parte de los estudiantes. Esta finalidad didáctica no siempre se lograba, porque en la medida que la práctica teatral adquiría una función social, el latín dejaba su puesto al castellano. Algo similar ocurría en Brasil, donde los jesuitas sustituían el latín por el portugués. Por lo mismo en 1585 se ordena el estreno de tragedias y comedias en lengua latina, dejando las lenguas vernáculas para lo relativo a la escritura de diálogos.

El teatro escolar perduró a lo menos durante toda la primera mitad del siglo XVII, aunque cada vez más desligado de su función pedagógica original y casi exclusivamente escrito en castellano. Dentro de las obras que perduraron en esta incipiente tradición teatral, cabe destacar las églogas dramáticas de Bernardino de Llanos, y dentro de la tradición de obras escritas en español, indudablemente que la más citada es *El triunfo de los santos*, representada en México en 1578, y cuya autoría es concedida a Vincencio Lanucci y Juan Sánchez Baquero, maestros de latinidad y retórica. Dividida en cinco actos precedidos de un prólogo, la obra combina elementos históricos, clásicos, alegóricos y bíblicos que a juicio de Pedraza (1991), la convierten en una típica tragicomedia escolar.

Otra tradición significativa del período colonial es aquella que se agrupa bajo el nombre de Teatro Criollo. Se trata, en general, de un proceso de creciente secularización de las formas teatrales precedentes —teatro evangelizador y escolar—, pero también de la formación de una sensibilidad diferenciada conducente a la manifestación, cada vez más sistemática, de cuestionamientos en torno a la administración colonial. Desde un punto de vista histórico y sociológico, el teatro criollo representa un cambio cultural que debemos interpretar en términos de un cambio de las condiciones estructurales, pues al crecimiento de las representaciones dramáticas hay que sumar el cambio de una sociedad —llamada por algunos autores caballeresca o cortesana— por una abiertamente burguesa, marcada, entre otros signos, por la difusión de la cultura, el crecimiento de las universidades y los estudios generales. De tal modo que avanzamos de un teatro escenificado en atrios de iglesias y patios de colegios, al nacimiento de las primeras casas de comedia, de los denominados corralones y del incipiente desarrollo de un teatro comercial, concentrado de manera más sólida en ciudades como México y Lima.

Este período es realmente pródigo en estrenos de auto-sacramentales impulsados por el cabildo de Lima, donde destaca el trabajo de Alonso Hurtado; también en México ocurre algo similar con objeto de las celebraciones del Corpus, donde la ciudad contrató a Hernán González de Eslava para escribir una comedia a cambio de mil doscientos pesos en monedas de oro (Lohmann Villena, 1945). Durante todo el siglo XVII la actividad teatral comienza a crecer en términos de producciones pero también de reconocimiento entre un público cada vez más

fidelizado. Tanto en México como en Lima las actas capitulares dan cuenta de innumerables representaciones tanto de autos como de comedias, prevaleciendo en ambas formas un creciente sentido de secularización.

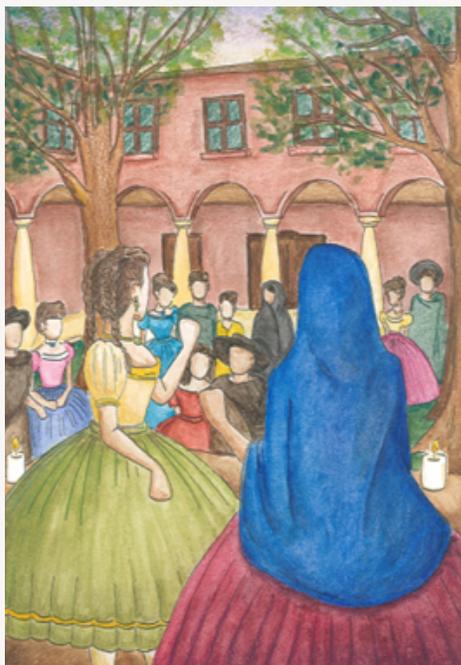


Imagen 3.

Una escena teatral en Lima. Ilustración de Omar Parraguez

El siglo XVII latinoamericano está signado como el siglo del Barroco, aunque conviene aclarar algunas opiniones para dar luces del problema asociado a las clasificaciones, generalmente arbitrarias, que nos proporciona tanto la historia —literaria, del arte y la cultura— y que muchas veces actúan como verdades incuestionables. Por un lado, Arrom (1967) divide el barroco latinoamericano en dos ciclos: uno “de lenta alborada”, que iría desde 1600 a 1681, fecha de la muerte de Calderón de la Barca; otro “de apogeo y ocaso”, de 1681 a 1750 (p. 50). El mismo esquema es adoptado por Suárez Radillo (1975) en su estudio sobre el teatro barroco hispanoamericano. Por su parte, Shelly y Rojo (en Iñigo, p. 330) hacen coincidir la línea divisoria entre las dos etapas con los años 1683 y 1689 en que se estrenan los dos festejos teatrales escritos por Juana Inés de la Cruz. En tanto, para Gómez-Gil (1968) hay

tres etapas bien definidas a las que corresponden tres promociones de autores dramáticos: el alba o inicio, la época de plenitud y la etapa del rococó, con la que comienza la disolución y hasta total desaparición del barroco, para dar paso a lo que en las historias del arte y la literatura se conoce como Neoclasicismo.

Al comenzar el siglo XVII la actividad teatral en Latinoamérica tenía dos facetas muy bien delimitadas: una que podríamos llamar comercial, situada en corralones y casas de comedia; y otra circunstancial que, ya sea por razones religiosas o políticas, tenía su espacio en plazas, patios de colegios, atrios de iglesias o bien en dependencias de los palacios virreinales. Paralelamente, sitios como el de la Verapaz, en la actual Guatemala, u Ollantaytambo, en el Perú, celebran de manera ininterrumpida las acciones que en esas comunidades atesora la oralidad de sus habitantes. La danza y la música integran un repertorio donde los protagonistas son los propios pobladores, quienes realizan y al mismo tiempo representan la memoria viva de sus antepasados. El carácter de fiesta, celebración o ritual comunitario forma parte de una recurrencia en las culturas indígenas, donde como bien señala Escobar (2021), no existe la idea de “representación” en el sentido que conocemos en la tradición occidental, porque en ellas “las cosas y las personas intercambian sus nombres, se zafan de los puestos asignados en la escena y, aun, salen fuera de ella para actuar en escenas paralelas o devenir, del otro lado, otras cosas y personas” (p. 33).

En los últimos años del siglo XVI se construyen los primeros corrales de comedias, que, como en España, van estrechamente ligados a las fundaciones caritativas. En 1601 el virrey Velasco concede privilegio a la Hermandad del Hospital de San Andrés para asumir el usufructo de los corrales de comedias en Lima; y en 1602 ocurre algo similar en México, estableciendo normas estrictas para el control de las entradas en las casas de comedias, a fin de beneficiar al Hospital de los Naturales, en cuyo patio funcionaba un corral.

México ya contaba con un coliseo en 1597, establecido por Francisco de León. En 1601 trabajaban dos compañías profesionales en esta capital virreinal; y en 1603 se constata la existencia de dos teatros de comedias y tres compañías de representantes, como se les nombraba en esa época. En Lima, el primer local estable para las representaciones dramáticas fue el Corral de Santo Domingo, en el que se programaban

con regularidad funciones a fines del siglo XVI. Luego abrió su competencia más renombrada, la del Corral de San Andrés, inaugurado en 1605.

UNA ESCENA BARROCA EN EL MÉXICO COLONIAL. ARTIFICIO Y SIMULACRO EN JUANA INÉS DE LA CRUZ

Severo Sarduy (1987) se propuso estudiar las implicancias de una semiología del barroco latinoamericano. Precedido de una larga tradición en la que destacan los nombres de Alejo Carpentier y José Lezama Lima, la preocupación por el barroco está enraizada en la pregunta por la identidad. Figuras emblemáticas de la cultura cubana, como Fernando Ortiz (1940) y Roberto Fernández Retamar (1971), conforman una base sustantiva en la línea de proveer de fundamentos teóricos robustos la condición “transculturizada” de la cubanidad. El *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* es una metáfora, así como también *Caliban* resulta ser una palabra-símbolo sobre la condición latinoamericana, vista desde la perspectiva europea como una copia o borrador defectuoso del original civilizatorio.

Sarduy (1987) postula un tipo de lectura eminentemente posestructuralista, pero en su adopción de un modelo teórico cobra sentido la función de un ejercicio desmitificador (el de la “metafísica de la presencia”) que apunta directamente al problema radical de lo barroco como disrupción o falla del pensamiento. La obra barroca en tal sentido obedecería a un programa, una gramática, en sentido estricto, relacionada con la crisis representacional, pero asumiendo que esa dislocación es en esencia un problema ideológico antes que estético. Así, por ejemplo, y siguiendo la propuesta de lectura de Sarduy (1987), la obra teatral de Juana Inés de la Cruz condensaría algo cercano a un sistema de pensamiento dibujado en términos especulares, vuelto hacia sí mismo para dar cuenta de su condición de mujer, de latinoamericana, pero además de pensadora, a partir de los mecanismos del teatro con los que es posible hacer visible la ideología en tanto simulacro o construcción de real. Y lo es más aún si consideramos el uso retórico de la parodia como recurso para invertir el sentido de *Los empeños de un acaso*, la obra de Calderón de la Barca que sirve de referente dramático para su festejo.

Los empeños de una casa (2013) es una obra representativa del barroco latinoamericano. Su valor específico reside en la capacidad de dar

cabida al pensamiento crítico de su autora, pero sin duda su destreza más relevante es la de ser un texto que irradia inteligencia, sensibilidad y alegría, haciendo del corro de voces que habitan su interior un simulacro del murmullo de Juana Inés frente al espejo, el que devuelve el doblez de su identidad a la deriva de cualquier intento clasificatorio (“¡Qué dictamen tan errado, pues fue quitar por de fuera las guardas y los candados a una fuerza que en sí propia encierra tantos contrarios!” (2013, p. 642)). El “sí es, pero no es” es estrategia y declaración al mismo tiempo. Su barroco anuncia un momento de madurez absolutamente inédito en el concierto de las teatralidades latinoamericanas del periodo colonial.

La radicalidad del gesto barroco en *Los empeños de una casa* corrobora las exigencias de una crisis de la representación: la ambigüedad como principio para generar una difusión semántica; la ficción dentro de la ficción como progresión metonímica; el encadenamiento de mecanismos de sustitución que tensionan la estabilidad de la estructura teatral; el carácter de artificio, de espectáculo y el ingreso del espectador en la escena (por medio de Castaño, Juana Inés rompe de nuevo —como ya lo había hecho en el sainete segundo— las fronteras entre la ficción y la realidad: en la jornada tercera, Castaño, al disfrazarse de mujer, se dirige a las mujeres presentes en el público y les pregunta sobre el vestuario femenino). De paso, todas estas características presentes en la obra reafirman su inscripción en una tradición latinoamericana dirigida a discutir la identidad en sus diversas variantes. Leonor, la protagonista, es la voz ventrilocua de Juana Inés; también es la conciencia llamada a introducir la crítica a su propia creación (en el segundo sainete se cuestiona el espectáculo representado, burlándose de un tal Acevedo, a quien se confiere esta creación).

Una escena en el inicio de *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg, reproduce el espacio teatral donde se realiza el estreno de este festejo con que Juana Inés de la Cruz decide premiar el arribo de los nuevos virreyes a México. Algunos cirios iluminan los rostros de las actrices, todas compañeras de la misma congregación, mientras se escucha el cierre de la historia y el público celebra efusivamente. Es un espacio como el que hemos descrito antes en este artículo: el patio de una iglesia dispuesto de manera que permite observar en dirección a un pequeño escenario. El público es un público culto, representado por

las mismas personas que asistían al teatro en los corralones o casas de comedias (y que antes habían aprendido latín mediante la enseñanza del ‘teatro escolar o humanista’). Este factor, tan propio de la sociología del arte y en específico de la sociología del teatro, abre otro espacio interesante de discusión respecto del tema que hemos querido introducir en estas páginas.

Al igual que hoy, en muchos lugares de Latinoamérica el teatro existe para distintos públicos y se ofrece de diversas maneras. Al teatro de texto como modelo ilustrado debemos sumar aquellas formas comunitarias que trascienden a la noción de ‘lo popular o masivo’, porque en estricto rigor son prácticas que incorporan indistintamente a subjetividades ilustradas pero también a personas que hacen del teatro un oficio y por lo mismo forman parte de una tradición compleja y abiertamente relacional. Las apropiaciones simbólicas de esas prácticas, su disfrute y memoria proyectada al futuro, afortunadamente no dependen de los dictados de la academia. El teatro es una fiesta porque congrega y hace participar; las teatralidades sociales y políticas forman parte de ese encuentro en la medida que al estar presentes logran implicarse en un relato que los envuelve como personas activas.

CONCLUSIÓN

No solo es posible entender el fenómeno teatral latinoamericano asumiendo su carácter ‘heterogéneo’, sino además teniendo a la vista su resistencia a ser sometido a una mera aplicación de modelos reduccionistas, la mayoría de ellos cercanos al paradigma ‘dramático’. En el amplio y diverso espacio latinoamericano, las teatralidades superan las clasificaciones ortodoxas para derivar en formas extendidas que hacen crecer las posibilidades discursivas, configurando un sistema teatral amplio y muchas veces difuso en sus fronteras disciplinares. A los préstamos, envíos y reenvíos de diversos elementos se debe sumar la complejidad de los lenguajes que operan casi siempre como gramáticas no normativas, es decir como derivas proclives al cambio y muchas veces a la integración de diversos sistemas dentro de un sistema complejo en el que las formas ilustradas o cultas se permean permanentemente con expresiones comunitarias o de base.

Periodizar y fijar criterios, normar, clasificar y decretar el canon es una tarea propia de la academia, y, por ende, del teatro y las teatralidades ‘oficiales’, ‘centrales’ (versus aquellas ‘subalternas’, ‘residuales’ o

‘periféricas’). Desde hace ya un par de décadas, todo este orden estructurado como un criterio incontestable ha devenido en una crisis de estabilidad. Por lo mismo ya no es extraño pensar en una historia del teatro escrita en plural, que incorpore las diversas prácticas como un espacio dinámico, en explosión. Así lo hizo evidente esa verdadera ‘falla del pensamiento’ que inaugura el barroco ‘pinturero’, lírico y tumoral que Sarduy (1987) propone como interpretación del espacio cultural latinoamericano.

El teatro asociado al periodo colonial latinoamericano tiene una identidad múltiple. Por un lado está el creciente desarrollo de un teatro comercial realizado en corralones o salas de comedia, además del teatro escolar o humanista practicado en los colegios de México y Perú; pero por otro refleja la densidad de fiestas, celebraciones, danzas y rituales que preceden largamente a la llegada de los europeos. El pensamiento relacional nos puede permitir superar los límites tanto de las ciencias sociales como de las humanidades, desde donde resulta difícil destrabar las estructuras ya dadas por intocables. Al hablar de teatralidades la teatralidad a secas —dramática, en esencia— debe convivir con otras prácticas corporales que también producen sentido y representan formas de memoria social o colectiva. Esas formas también son, en esencia, maneras de construir conocimiento y por lo mismo acreditan su validez al interior de un campo, otorgando nuevas posibilidades a partir de una metodología dialogante que modifica no solo nuestros objetos de estudio, sino por sobre todo nuestra mirada y nuestros prejuicios disciplinares.

REFERENCIAS

- Adorno, R. (1986). *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. University of Texas Press.
- Arango, H. (2010). El Caribe en la narrativa histórica de Alejo Carpentier y Antonio Benítez Rojo *Tinkuy*, Section d'Études Hispaniques, Université de Montréal, 13, 105-122.
- Arrom, J. J. (1956). *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. Anuario Bibliográfico Cubano.
- Arrom, J. J. (1967) *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*. Ediciones de Andrea.
- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Casiopea.
- Bernard, C. (Cooop.). (1994) *Descubrimiento, conquista y colonización de América a quinientos años*. Fondo de Cultura Económica.
- Cieza de León, P. (2005). *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Biblioteca Ayacucho.
- Cornejo Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Cultural Latinoamericana* XX, 40, 368-371.
- De Acosta, J. (2008). *Historia natural y moral de las Indias*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De la Cruz, J. I. (2013). *Los empeños de una casa. Obras completas*. Editorial Porrúa.
- De las Casas, B. (1995). *Historia de las Indias*. Fondo de Cultura Económica.
- De Mendieta, J. (1999). *Historia eclesiástica indiana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Durán, D. (2005). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme (1537-1587)*. Biblioteca Digital Hispánica.
- Escobar, A. (2004). Beyond the Third World: Imperial Globality, Global Coloniality, and Anti-Globalization Social Movements. *Third World Quarterly*, 25 (1), 207-230.

- Escobar, A. (2016). *Territorios de diferencia. Lugar, movimientos, vida, redes*. Editorial Universidad del Cauca.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Tinta Limón.
- Fernández de Oviedo, G. (2007). *Historia general y natural de las Indias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Fernández Retamar, R. (1998). *Todo Caliban*. Cuadernos Atenea.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García de León, A. (2016) *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. Fondo de Cultura Económica.
- Garcilaso de la Vega, I. (1976). *Comentarios reales*. Biblioteca Ayacucho.
- Goic, C. (1988). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. V. 1 Época Colonial*. Crítica.
- Gómez-Gil, O. (1968). *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. Winston.
- Iñigo Madrigal, L. (1982). *Historia de la literatura hispanoamericana. V. 1 Época colonial*. Cátedra.
- Lander, E. (Comp.) (2000). *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Clacso.
- Le Goff, J. (2016). *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?* Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. (1992). *Antropología estructural*. Paidós.
- Lohmann, G. (1945). *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Universidad de Sevilla
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Grijalbo.
- Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Del Signo.

- Moraña, M. (2018). *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk*. Metales Pesados.
- Naurath, J. (2008). *Por los caminos del maíz. Mito, ritual y cosmovisión en la periferia septentrional de Mesoamérica*. Biblioteca Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Fondo de Cultura Económica.
- Neurath, J. (2020). *Someter a los dioses, dudar de las imágenes. Enfoques relacionales en el estudio del arte ritual amerindio*. Sb.
- Ortiz, F. ([1940], 1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ayacucho.
- Ortiz, F. ([1952], 1962). *La transculturación blanca de los tambores*. Universidad Central de las Villas.
- Pedraza, F. (1991). *Literatura hispanoamericana. Época virreinal*. Cénlit Ediciones.
- Ponce de la Fuente, H. (Coord.). (2020). *Teoría crítica del teatro latinoamericano. Una introducción*. Núcleo de Investigación en semiótica y análisis del discurso, Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- Quijano, A. ([1989], 1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. En H. Bonilla (Comp.) *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-448). Tercer Mundo.
- Rama, A. ([1982], 2019). *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Rama, A. (1985). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Restall, M. (2017). *Entre mayas y españoles. Africanos en el Yucatán colonial*. Fondo de Cultura Económica.
- Ribeiro, D. (1992). *Las américas y la civilización*. Biblioteca Ayacucho.
- Rojo, G. (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Sánchez de Aguilar, P. (1953). *Informe contra los adoradores de ídolos del obispado de Yucatán: año de 1639*. Fuente Cultural de la Librería Navarro.

- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Suárez Radillo, C. (1975). *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Litho Arte.
- Suárez Radillo, C. (1988). El teatro barroco hispanoamericano. *ADE Teatro. Revista de la asociación de Directores de Escena de España*, (8), 19-31.
- Taylor, A. C. (2010). Don Quichotte en Amérique. Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie américaniste. En M. Izard (Ed.) *Lévi Strauss* (pp. 92-98). L'Herne.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología postestructural*. Katz.
- Walsh, C., Shiwiy, F., Castro-Gómez, S. (2002) *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.

Recepción: 7/10/2022

Aceptación: 24/11/2022

Cómo citar este artículo:

Ponce de la Fuente, H. (2022). Teatralidades latinoamericanas. Epistemologías y marcos historiográficos en tensión. *Teatro*, (8), 147-169. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69238>