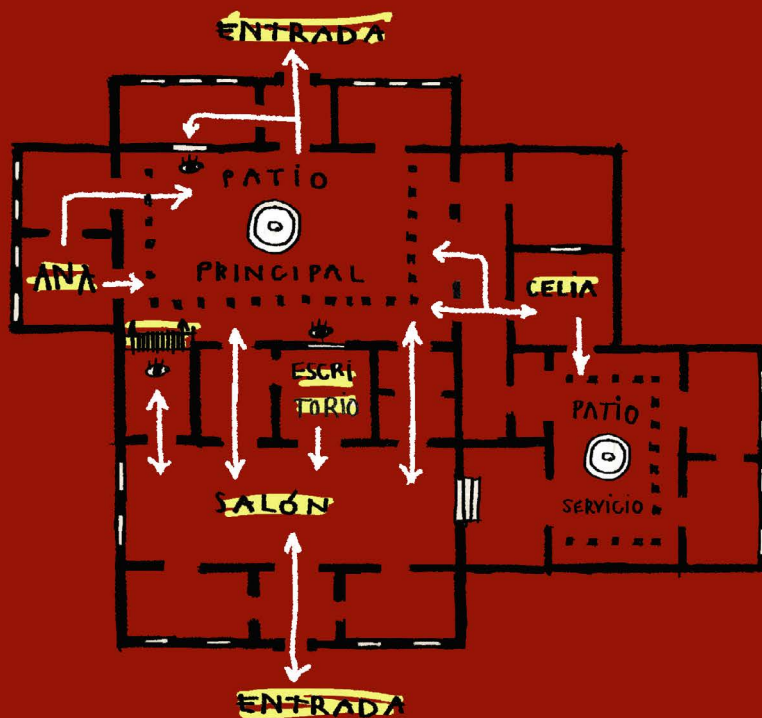


TEORÍA CRÍTICA DEL TEATRO LATINOAMERICANO

UNA INTRODUCCIÓN

Héctor Ponce de la Fuente - Pablo López Leal
Consuelo Pinilla Fernández - Juan Valdés Vergara



Núcleo de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso
Universidad de Chile / Facultad de Artes

TEORÍA CRÍTICA DEL TEATRO LATINOAMERICANO

UNA INTRODUCCIÓN

Héctor Ponce de la Fuente - Pablo López Leal
Consuelo Pinilla Fernández - Juan Valdés Vergara

ISBN: 978-956-398-219-0

Primera Edición, primavera de 2020

Santiago de Chile

Diseño y diagramación:

Patricio Contreras Parra

Ilustraciones

Laura Zavala

Alejandro Rojas

Imagen de Portada

Laura Zavala

Chilco Editores

TEORÍA CRÍTICA DEL TEATRO LATINOAMERICANO

UNA INTRODUCCIÓN

Héctor Ponce de la Fuente - Pablo López Leal
Consuelo Pinilla Fernández - Juan Valdés Vergara

Núcleo de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso
Universidad de Chile / Facultad de Artes

Los textos que conforman este libro fueron sometidos a un proceso de referato nacional e internacional.

Agradecemos el trabajo de las siguientes académicas e investigadoras:

.....
Dra. Silvia Barei, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Lenguas

.....
Dra. Ana Beatriz Ammann, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias de la Información

.....
Dra. Catalina Villanueva, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teatro

.....
Dra. Andrea Pelegrí, PUC, Escuela de Teatro / U. Paris Nanterre

.....
Dra© Catalina Yazigi, PUC, Escuela de Teatro / Hochschule für Bildende Künste, Dresden

Prolegómenos

En el prólogo de la edición inglesa de *La lógica de la investigación científica*, Karl Popper alude al problema del método en los siguientes términos: el científico, según su opinión, debiese ser quien pueda enunciar claramente un problema y luego dar cabida a exámenes críticos de sus eventuales respuestas. En tal sentido, el teatro latinoamericano requiere de un examen crítico lo suficientemente sólido como para poder entender de qué hablamos cuando hablamos de teatro latinoamericano. Los problemas o preguntas de investigación esbozados en esta introducción apuntan a un aspecto radical de la cuestión: ¿cómo delimitar, y con arreglo a qué marcos teóricos y metodológicos, el amplísimo ámbito de inscripción de lo teatral en el contexto latinoamericano? Luego, y asumiendo que el sentido del planteo no se detiene en una sola interrogante, ¿qué hacer con aquellas cuestiones históricas e historiográficas que difícilmente la tradición –devenida en canon o paradigma del saber- aceptaría de buenas a primeras, validando la existencia de un teatro antes del arribo del drama aristotélico a nuestras tierras? Como es sabido, las historias del teatro -así como las historias del arte respecto de las obras artísti-

cas- sitúan el inicio del teatro en Latinoamérica a partir del teatro evangelizador impulsado por misioneros a partir del siglo XVI. Pero ocurre que el teatro ya se practicaba en diversos puntos geográficos de la que a partir del siglo XIX, y gracias al énfasis de los publicistas franceses, conoceremos posteriormente como América Latina. Así lo documentan fuentes históricas e innumerables estudios arqueológicos. El problema es más bien de orden epistemológico y político, porque el reconocimiento y posterior validación de una tesis como la nuestra debe contar con la aceptación de las aduanas del conocimiento, generalmente metropolitanas. Y, además, deben lidiar contra las mistificaciones instaladas a fuerza de imposiciones académicas ya casi enquistadas en el ambiente universitario. A diferencia de la literatura o de la historia, el teatro ha carecido de una perspectiva crítica en orden a problematizar estos temas. Generalmente, o casi siempre, las historias dan por sentado el hecho de la colonización estética, asumiendo el carácter fundacional de la empresa europea en nuestras costas. Como intentaremos explicar en las siguientes páginas, la tarea consiste en destrabar, antes que todo, algunas problemáticas teóricas, para luego dar cabida al análisis e interpretación de algunos referentes significativos, tanto en el periodo precolombino como en el colonial. Nuestra propuesta de realizar una introducción a una teoría crítica del teatro latinoamericano busca abrir espacios de diálogo entre investigadores, profesores, estudiantes y público interesado en el teatro y la cultura latinoamericana. Hemos pensado en una estructura no necesariamente diacrónica porque el objeto de este libro no es el de ser una “historia” del teatro latinoamericano, sino más bien una aproximación crítica a problemas teóricos -materia de la que se ocupa el primer capítulo-, a la emergencia del teatro precolombino, expresada en aquellos textos representativos de la

tradición prehispánica, que abordamos en el capítulo 2, y, finalmente, a la resonancia –estética y política- del teatro barroco latinoamericano, cuya figura cumbre es Juana Inés de la Cruz (sin duda, junto a la del también mexicano Juan Ruiz de Alarcón).

La demarcación temática que proponemos pudiera representar para el lector un criterio relativamente arbitrario de la elección, pero aún concediendo ese punto, decidimos optar por aquellas problemáticas atendiendo a nuestra experiencia de trabajo docente en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Conocido el marco de renovación curricular en marcha desde hace unos años –primero en Diseño Teatral y después en Actuación Teatral-, las asignaturas de historia debieron abandonar sus afanes teleológicos para dar paso al estudio de problemáticas. Por ejemplo, y en el caso particular del teatro latinoamericano, una cuestión muy recurrente es el denominado problema de la transcodificación, que supone el paso de una tradición oral a la escritura, dando pie no solo a un problema relativo a la traducción, sino también al de la traductibilidad de dichas prácticas. En el paso de un estatuto oral y representacional a uno de la escritura, se pierden aspectos invaluable desde un punto de vista cultural y comunitario. Como lo demuestra la acción de Bartolo Ziz en su natural Verapaz, responsable de heredar a sus descendientes la historia de *Rabinal Achí*, ni la danza ni la música que acompaña los diálogos entre los personajes de esta historia comunitaria logran sobrevivir al episodio de traducción lingüística, que entre otras cosas evidencia fuertes implicancias ideológicas y doctrinarias. De modo tal que las traducciones, entendidas ahora como obras dramáticas, darán paso a la adecuación de sus historias al modelo retórico del cristianismo en tanto empresa ‘civilizadora’. De hecho

el problema que anida en el interior de este drama maya-quiché es muy propio del estado de la discusión sobre el régimen inter-trans-disciplinar del teatro en tanto práctica cultural.

Podríamos decir que en la medida que las prácticas sociales logran ser reconocidas en tanto formas de teatralidad, el ejercicio de inducción histórica que nos lleva hasta el teatro precolombino tiende a decretar la obsolescencia de la tesis fundacional que J. J. Arrom, y muchos otros, creían ver en el teatro misionero o evangelizador del siglo XVI. El teatro, como también el arte y la filosofía, no son un patrimonio exclusivo de occidente ni mucho menos su origen en tanto manifestación cultural. Se trata, con toda seguridad, de una verdad impuesta a fuerza de hegemonía y validación –acrítica- de un paradigma del conocimiento que debe ser contrastado con otras lógicas del conocimiento.

Así las cosas, el hecho de plantear una teoría crítica del teatro latinoamericano constituye una propuesta epistemológica y al mismo tiempo una inquietud disciplinar. Sus alcances dependen en buena parte de los argumentos que exponemos en esta introducción, los que mirados en su conjunto permiten observar el despliegue de un objeto de estudio cuyos márgenes están aún, y afortunadamente, en fase de discusión.

Héctor Ponce de la Fuente
Santiago de Chile, marzo de 2020

Hacia una teoría crítica del teatro Latinoamericano

Héctor Ponce de la Fuente



El teatro antes del teatro

Proponemos, en lo que sigue, ensayar una lectura crítica sobre el proceso de concepción de lo que podríamos llamar el teatro latinoamericano *antes del teatro latinoamericano*, aunque debamos, previamente, discutir el sentido de dicha expresión. Así como el arte existe antes de la existencia de la categoría que le da nombre, el teatro es una práctica cultural con una existencia histórica que precede largamente al arribo de los conquistadores y su teatro misionero. Y desde luego, a la apropiación, por parte de ellos, de las tradiciones que daban vida al teatro precolombino. Es decir que el teatro, con toda propiedad, no es una franquicia ni mucho menos la reserva privativa de occidente. El teatro precolombino del que hablaremos en el capítulo 2 es pródigo en formas expresivas y en variantes discursivas, como también en la intersección de registros de enunciación y diversos espacios representacionales. Así como el arte, en tanto categoría, aparece históricamente después de la existencia de muchos artistas y sus obras, el teatro también es una etiqueta que no siempre logra agrupar y definir la diversidad de formas que anticipan su aparición en los diccionarios. Un reconocido filósofo explica este fenómeno en los siguientes térmi-

nos: el ser arte de ciertas creaciones aparece cuando el concepto emerge en la conciencia general de las personas, de modo que con o a partir de ellas aparecen las consideraciones estéticas que gobiernan nuestras relaciones con esas creaciones. El problema, según nuestro punto de vista, independiente del hecho de aceptar que las categorías de arte y de teatro nacieron efectivamente en Europa, es que esa discontinuidad no logra resolver la enorme interrogante que tenemos respecto de las configuraciones simbólicas que organizaban la vida de los antiguos habitantes de América. Al igual que lo ocurrido a partir de la discusión entre Arthur Danto y Hans Belting¹ (el antes y después de la era del arte), una profunda grieta debería abrirse en el espacio contemporáneo para asumir que tanto el arte como el teatro ya existían antes de la aparición de las categorías que normaban su definición.

Pero para nuestro caso, el problema no se reduce a un mero antecedente nominalista. Las historias del arte y del teatro concebidas en Europa no dan crédito a la existencia de un arte y un teatro legítimamente latinoamericano, concediendo un valor secundario a producciones simbólicas que hoy en día difícilmente podrían ser excluidas de un canon artístico. El punto de vista de esas historiografías negaba el valor de *obras* a muchas representaciones, argumentando que las etiquetas 'arte' y 'teatro' eran creaciones de los griegos, y en consecuencia significantes ideados para agrupar un campo de expresiones propio de dicha cultura. La respuesta que

¹Para seguir esta interesante discusión, véase Arthur Danto, *The Death of Art*, New York, Haven Publishers, 1984; Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1987; Hans Belting, *The End of the History of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, Cambridge, Polity Press, 1988 (publicado originalmente como *La fine della Modernità*, Garzanti Editore, 1985).

nosotros podríamos dirigir hacia esos centros emisores de categorías está en los escaparates y plintos del Museo Chileno de Arte Precolombino: la cultura Chinchorro, la Valdivia o la Mochica existen desde mucho antes que la cultura griega, que como demuestra la línea de tiempo dibujada en una de sus paredes, la hacen ser una cultura relativamente joven. El fundamento que impide hacer ingresar las producciones latinoamericanas en esas historias oficiales, no es otro que el usado por Eric Wolf (2005) en su libro *Europa y la gente sin historia*: los relatos, vivencias y creaciones de los pueblos que habitaban Anáhuac o Abya-Yala no están validados como historia porque los registros que codificaban dicha información pertenecen a modelos historiográficos que Europa en ningún caso estaría dispuesta a legitimar. En rigor, la arbitrariedad con que se opera en este caso no deja de ser pura violencia epistémica.

Como dice un amigo filósofo, ni el arte ni el teatro existen en propiedad en América Latina porque ambas expresiones definen un ámbito de creación nacido en otro lugar; y porque además, siguiendo esa línea de pensamiento, solo los griegos conocieron, auténticamente, el teatro como manifestación cultural y experiencia de vida. Lo que nosotros los latinoamericanos conocemos en la fase histórica que precede a la colonización cultural europea son prácticas festivas, ceremonias, ritos de sacrificio. Pero lo que en rigor debemos entender por teatro propiamente tal –reitero, siguiendo la línea de pensamiento de mi amigo filósofo– comienza en América a partir del arribo del colonizador europeo. La mayoría de las historias del teatro latinoamericano parten de este supuesto; entonces, para ellos –estoy pensando en Arrom (1967), Solórzano (1964)– el teatro en América Latina comienza con el teatro misionero que traen los europeos.

Otro conocido que enseñó muchos años literatura latinoamericana en la universidad, me dijo, hace un tiempo, que tanto el *Rabinal* como *Ollantay* eran textos legítimamente validados bajo el tamiz del teatro español que llegó a nuestras costas con los primeros misioneros. Es decir que sin ese arribo de una tradición heredada de los griegos jamás podría siquiera pensarse en un teatro auténticamente latinoamericano. Seguramente él pensaba en el complejo proceso de transcodificación que hace pasar estas tradiciones desde la oralidad a la escritura.

En este libro vamos a ir contra esa *doxa* petrificada en numerosas publicaciones que remiten siempre a ese mismo argumento. Vamos a insistir en la idea de *la existencia antes de la existencia* que los cronistas de indias decretan como punto de inicio. Seguiremos, en el comienzo, el planteamiento de Edmundo O’Gorman (1958), para quien no se explica de un modo satisfactorio la idea de América, y de su ingreso en el imaginario occidental, a partir de la idea del ‘descubrimiento’. La investigación de O’Gorman lo lleva a comprender que “el concepto fundamental de esta manera de entender la historia era el de “invención”, porque el de “creación” que supone producir algo *ex nihilo*, sólo tiene sentido dentro de la fe religiosa”. (1958, p.14) La duda, o intuición devenida en hipótesis que cristalizó en este aserto, tiene como base de formulación un sentimiento de incomodidad frente a aquello que el historiador mexicano denominó “la conquista filosófica de América” –título de un libro homónimo- fundada en la manera tradicional de entender el primer viaje de Cristóbal Colón y que supone, para los efectos de esta impugnación, reflexionar en torno al valor y el sentido de la verdad de la ciencia histórica.

En palabras de O’Gorman (1958):

Así fue como llegué a sospechar que la clave para resolver el problema de la aparición histórica de América estaba en considerar ese suceso como el resultado de una invención del pensamiento occidental y no ya como el de un descubrimiento meramente físico, realizado, además, por casualidad. Pero para que esa sospecha se convirtiera en convicción, hacía falta sujetar a un examen crítico los fundamentos de la manera habitual de entender el suceso, de suerte que emprendí una investigación con el objeto de reconstruir la historia no del “descubrimiento de América”, sino de la idea de que *América había sido descubierta*. (p. 14)

Señalado el sentido del problema y removido el obstáculo del planteamiento tradicional, O’Gorman demuestra con este movimiento teórico que la idea de una América ‘descubierta’ queda reducida a un absurdo, o, cuando menos, a una manera inadecuada de comprender la realidad histórica. Lejos de una concepción trascendente o inmanente del devenir histórico, la opción interpretativa de O’Gorman persigue como objeto una explicación científica a una hipótesis –y no a una creencia- con arreglo a una mirada renovada del modo de vida de la historia y de los límites de un campo de observación que hacen aparecer una concepción renovada de esta ciencia.

De acuerdo con esta posición, lo que debemos entender por “descubrimiento” es más la reiteración o insistencia en una interpretación de un hecho –las distintas tesis que O’Gorman revisa respecto de los viajes de Colón- que la constatación fehaciente de un hecho, y la

concebida conciencia que supondría el decretar el “descubrimiento” de algo. Para que alguien pueda sostener haber descubierto algo, en principio, debe ser capaz de ser consciente de aquello.

Las razones de una teoría crítica latinoamericana

Al decir de Castro-Gómez (1996), el programa de lo que él denomina “crítica de la razón latinoamericana” tendría su origen en Colombia, al interior del Grupo de Bogotá², un grupo de profesores muy cercano a lo que se entendió, en los sesenta, como filosofía de la liberación, y expresaría como lema el interés genuino por re-pensar el concepto de razón. En rigor, ampliar el concepto de razón implica abrir el horizonte de inteligibilidad para así poder dar cuenta de las condiciones de existencia de un determinado *ser* latinoamericano. Por ende, a la tan mentada preocupación ontológica le seguiría una natural necesidad gnoseológica: saber objetivar una realidad para desde la subjetividad latinoamericana pensar la diferencia respecto de la tradición occidental.

Asumiendo que la historia del pensamiento latinoamericano ha recorrido un largo trecho desde el Inca Garcilaso de la Vega al ensayo identitario de los siglos XIX y XX, una teoría crítica del teatro latinoamericano debiese abrir preguntas y ensayar aproximaciones de respuestas. A saber, y antes que todo, el primer

2 El grupo, asociado a la Universidad Santo Tomás de Bogotá, estaba conformado, entre otros nombres, por Germán Marquínez Argote, Jaime Rubio Angulo, Joaquín Zabalza Iriarte, Eudoro Rodríguez, Luis José Gonzales, Teresa Houghton, Juan José Sanz Adrados y Roberto Salazar Ramos. Sobre el trabajo y repercusión de este grupo de investigadores, véase G. Marquínez Argote, “El proyecto de la filosofía latinoamericana de la Universidad Santo Tomás de Bogotá”, en G. Marquínez / J. Zabalza (eds.), *La filosofía en América Latina. Historia de las ideas*. Santafé de Bogotá, Editorial El Búho, 1993, pp. 363-378; E. Demenchonok, *Filosofía latinoamericana. Problemas y tendencias*, Santafé de Bogotá, Editorial El Búho, 1992, pp. 135-139; 225-233.



► Códex Quetzalecatzin, 1593
(Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C. 20540-4650 USA dcu)

ejercicio de pensamiento radica en un cuestionamiento de orden categorial: ¿por qué aceptar de buenas a primeras un solo marco teórico –el del teatro de la tradición occidental- para explicar prácticas que exceden los límites interpretativos de dichos marcos? El ensanchamiento de los márgenes que hoy en día convierten al teatro en un campo expandido, tiene un fondo de explicación en el carácter interdiscursivo de las teatralidades de base, entendiendo por tales las diversas prácticas comunitarias que mezclaban danza, música y palabra en un contexto de fiestas, ritualidades e innumerables expresiones ancestrales. Así, no es de extrañar la idea que inferimos desde Cornejo Polar (1996) en torno a las nociones de heterogeneidad de base (o primaria) y semiótica (o secundaria). En efecto, el carácter inter-semiótico de esta producción discursiva es algo que debemos tomar muy serio antes de categorizar formas que en su ropaje primigenio impugnan una limitación conceptual.

Una teoría crítica del teatro latinoamericano, así como la estamos definiendo, debiese ser el marco de discusión de los instrumentos teóricos con que frecuentemente definimos y caracterizamos las producciones culturales, y aún más si se trata de analizar realizaciones que preceden al ingreso del marco epistemológico eurocristiano, cuestión que abordaremos más adelante a propósito de la noción de geopolítica del conocimiento (Mignolo, 2007; Moraña, 2018). Esta idea –la de tensionar los instrumentos teóricos- la tomamos del apéndice sobre “Mestizaje, transculturación y Heteroneidad”, escrito por Cornejo Polar. En el citado texto, el teórico peruano señala la importancia de las categorías con apego a las cuales definimos el carácter heterogéneo del espacio cultural latinoamericano.

Sea lo que fuere, la cuestión esencial consiste en producir aparatos teórico-metodológicos suficientemente finos y firmes para comprender mejor una literatura (o más ampliamente una vasta gama de discursos) cuya evidente multiplicidad genera una copiosa, profunda y turbadora conflictividad. Asmirarla como tal, hacer incluso de la contradicción el objeto de nuestra disciplina, puede ser la tarea más urgente del pensamiento crítico latinoamericano. Habría –claro- que discutirlo. (1996, p. 56)

Para el filósofo boliviano Bautista Segales (2005), una crítica de la razón es necesaria porque el sistema anterior de ideas exige ser revisado, trayendo consigo una producción de conocimiento que pondrá en tensión el marco conceptual con el que se pensaba lo latinoamericano. Si bien la discusión que abre Segales tiene que ver puntualmente con la historia de Bolivia (“aclarar la aparente insolubilidad de nuestras contradicciones (...) condición de posibilidad para desarrollar la idea y la realización de lo que queremos ser y hacer con lo que llamamos Bolivia”³), siendo su teoría crítica un ejercicio retórico que hace del pensamiento un mecanismo de reflexión y de diálogo, nos permite contrastar otros elementos cruciales de la discusión sobre la identidad latinoamericana, cuya tradición se remonta al pensamiento ancestral, permanece durante el período colonial y avanza significativamente durante los siglos XIX y XX. Esta tradición que reconocemos en innumerables autores y ámbitos dis-

3 Para Segales (2005), “la irracionalidad de la racionalidad moderna aspira a anular cualquier otra concepción de racionalidad que no sea occidental. Todavía no lo ha logrado, por eso es que hacer uso de otra concepción de la razón, sea tan urgente y vital como querer construir un nuevo mundo donde todos podamos producir, reproducir, ampliar y desarrollar una forma distinta de vida”. (p. 5)

ciplinares, constituye una base de aproximación interpretativa que superará con creces los márgenes de esta introducción. De acuerdo con estos referentes, pensar, en tal sentido, una teoría crítica del teatro latinoamericano supone pensar las condiciones (de posibilidad) de las distintas teatralidades que subsisten al arribo y posterior colonización europea en un espacio eminentemente heterogéneo. Significa, antes que todo, impugnar el lugar protagónico del drama para anteponer a la llegada de esta forma discursiva otras expresiones anteriores al proceso de transcodificación asimilado a las distintas traducciones que se conocerán desde el siglo XVI en adelante. En otras palabras, no solo proponemos hablar de teatralidades en un sentido amplio, sino por sobre todo asumir que el signifiicante 'teatro' no logra explicar la existencia originaria de muchas prácticas; o mejor dicho, las comprime en un marco explicativo que fuerza la convivencia entre un drama entendido como soporte de acciones lingüísticas, con otro cuyo sistema enunciativo trasciende con creces la linealidad del lenguaje. De ahí que prácticas como la danza del cacao, o bien algunas fiestas y celebraciones con carácter ceremonial (sin ir más lejos, el propio *Rabinal Achí*), adquieran un carácter de teatralidades sociales cuya existencia puede ser corroborada en sistemas de imágenes (como las de Guamán Poma) o complejos dispositivos de información como los quipus incas.

La crítica, entendida en tanto ejercicio teórico con proyecciones políticas, es inseparable del método que define sus mecanismos de implementación, los cuales se apoyan en la idea de la posibilidad del conocimiento científico de los movimientos históricos, así como también de las fuerzas sociales. El discurso crítico, cuyas direcciones principales se remontan a la filosofía platónica y aristotélica, sienta las bases de la crítica entendida como categoría filosófica y



► Felipe Guamán Poma de Ayala, Primer nueva coronica y buen gobierno, 1615.

como instancia imprescindible en el conocimiento de lo real. Sin embargo, como sostiene Mabel Moraña (2018):

Esta misma delimitación del ejercicio crítico puede ser sometida a cuestionamientos y transformaciones, en la medida en que surge de culturas y sociedades específicas, bajo condiciones también particulares de producción cultural y articulada a problemáticas históricas singulares, a partir de las cuales el mundo del capitalismo se piensa como totalización, y sus formas de funcionamiento y producción como universales. (p. 10-11)

En tal sentido, el tema de la universalización surge de manera manifiesta como uno de los aspectos discutibles en el campo de la filosofía, y particularmente en el análisis focalizado en formaciones sociales no europeas que, de manera legítima demandan una comprensión no eurocéntrica de sus condiciones de existencia y de sus posibilidades de acción transformadora. Desde esta perspectiva, la idea de universalizar implica imponer globalmente -siempre a partir de una centralidad de saberes y modelos dominantes- versiones que intentan definir *lo real* asimilando unas realidades a otras. En este proceso de producción de saberes, las culturas dominadas -siguiendo el punto de vista de Moraña-, deben cumplir con la acción de realizar apropiaciones de los grandes modelos teóricos en ejercicios que normalmente el canon oficial entenderá como incompletos o imperfectos. La lógica de una posición subalterna -versus la conciencia hegemónica de un saber plenamente reconocido- se reduce a la reproducción de paradigmas de conocimiento, interpretación y representación surgidos desde y para otras realidades culturales.

Estos desplazamientos conforman escenarios dinámicos de negociación en los que emergen visiones, eminentemente alternativas u opuestas a los paradigmas hegemónicos, constituyendo espacios de apropiación y relevo de los modelos de pensamiento ya validados. Dicha escena favorece el campo en disputa, y, por ende, activa los empeños de la crítica en tanto acción movilizadora del conocimiento.

La idea de América. De la imagen o los imaginarios en tensión

Hagamos cuenta que existe una diferencia considerable entre la existencia material de algo y el marco de representación con el cual lo pensamos o percibimos. Más allá del arduo debate entre nominalistas y realistas, la realidad objetiva es sometida a innumerables conceptualizaciones⁴. América es un continente habitado antes del siglo XVI, y en consecuencia las distintas representaciones de la vida, expresadas en diversas cosmogonías y sistemas de pensamiento, antecede al ingreso de la episteme europea. Si el teatro, como decíamos más arriba, *existe antes del teatro*, el territorio y los habitantes que protagonizaban esas historias también. Antes del nombre, la existencia material de innumerables pueblos desacredita el carácter fundacional (adánico) de la empresa de expansión europea. Como veremos luego, la estrategia de borramiento que

4 Al respecto, resulta muy pertinente la aclaración que hace Raymond Williams (2003) sobre el sentido ideológico de la expresión "realismo" (*Realism*): "La antigua doctrina del **realismo** era una afirmación de la existencia absoluta y objetiva de universales, en el sentido platónico. Estas Formas o Ideas universales existían independientemente de los objetos en los que se las percibía, o existían en ellos como propiedades constituyentes. La rojez, para los nominalistas, era meramente el nombre (confuso) que se daba a una serie de cosas rojas; para los conceptualistas era una idea mental generalizadora; para los realista era una Forma absoluta y objetiva independiente de los objetos rojos o que los constituía esencialmente. Es muy llamativo y desconcertante constatar que esta doctrina **realista** es lo que hoy llamaríamos un IDEALISMO extremo", (p. 273)

supuso el denominado proceso de conquista y colonización –catalogado, con toda claridad, como un epistemicidio– consideró la eliminación de todos los vestigios representativos del imaginario precolombino. Entre esas innumerables formas de simbolización social y estética que fueron erradicadas, el teatro de carácter ritual o ceremonial, cuya base de existencia radicaba en la tradición oral, fue reemplazado por el teatro misionero, o evangelizador, de acuerdo con un programa ideológico que, como ya sabemos, tuvo un carácter adoctrinador.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Walter Mignolo (2007) propone separar la imagen cartográfica que tenemos del continente respecto de la idea; es decir, de aquello que entendemos por América. De acuerdo con el plan que sugiere este autor, lo primero es considerar que gracias a la validez o legitimación de un discurso como el de la ‘invención’ de América, por primera vez, desde hace 450 años, podemos asumir que el cambio propiciado en la geografía del conocimiento nos permite abrigar el deseo de una impugnación al dogma que prevalecía como una suerte de verdad incontestable. Y eso, en palabras de Mignolo, lo debemos a la audacia intelectual del historiador mexicano Edmundo O’Gorman. Tal como sostiene Mignolo:

“América” nunca fue un continente que hubiese que descubrir sino una invención forjada durante el proceso de la historia colonial europea y la consolidación y expansión de las ideas e instituciones occidentales. Los relatos que hablan de descubrimiento no pertenecían a los habitantes de Anáhuac ni de Tawantinsuyu sino a los europeos. Debieron transcurrir 450 años hasta que se produjera una transformación en la geogra-

fía del conocimiento, y así lo que Europa veía como un “descubrimiento” empezó a considerarse una “invención”. (2007, p. 28)

Ni las divisiones continentales ni la separación entre oriente y occidente –como la de norte y sur– son existencias dictadas por algún orden divino. En rigor, corresponden a estructuras de pensamiento, a constructos, como señala Mignolo (2007), que desempeñan una labor de violencia epistémica, un diferencial de poder en el que estas estructuras, por ser las que representan a una episteme metropolitana, terminan por establecer el orden categorial asumido como legítimo y verdadero. Contra esa jerarquía impuesta por el *dictum* del colonizador, Mignolo (2014) propone un ejercicio de insubordinación epistémica, validando el paradigma decolonial como aquel marco teórico capaz de contrarrestar el influjo de la perspectiva imperialista de la historia.

¿Qué significa insubordinar un orden epistémico? Desde esta perspectiva teórica, en principio el ejercicio de contestación a un orden categorial dado por sentado, involucra una modificación radical de las condiciones con que tradicionalmente se leen los procesos históricos. En segundo término, significa re-conceptualizar aquello que permanecía fijo en tanto categoría o marco de explicación. Por consecuencia, lo tocante al teatro debe ajustar sus propios márgenes de interpretación, asumiendo que difícilmente la categoría heredada de los griegos pueda explicar –o traducir– la diversidad de formas creativas que antecedían al drama religioso europeo. Insubordinar un orden epistémico es la razón de ser de las ciencias sociales en la medida que se vislumbra un nuevo objeto de estudio. Así, las teatralidades comunitarias precolombinas –diversas en su contenido y en su configuración discursiva– de-

mandan un análisis de la visualidad y del espacio, como también de sus representaciones corporales profusamente documentadas en vasijas y piezas artísticas.

Si el objeto de estudio demanda un cambio de paradigma, entonces el teatro debe asumir que una historia de las formas que representan su existencia en tanto drama, amplía sus márgenes de clasificación en la medida que la noción misma de teatro es re-significada considerando que aquello que definía sus fronteras disciplinarias –el modelo occidental- resulta obsoleto en un espacio cultural que conoce otras tradiciones estéticas.

La matriz colonial de poder de la que nos habla Mignolo (2014), es una estructura compleja, puesto que son muchas las variedades de colonialidad:

La colonialidad del poder está atravesada por actividades y controles específicos tales como la colonialidad del saber, la colonialidad del ser, la colonialidad del ver, la colonialidad del hacer y del pensar, la colonialidad del oír, etc. Muchas de estas formas de control pueden agruparse bajo la colonialidad del *sentir*, de los sentidos, es decir, de la *aesthetica*. Tardíamente, en el siglo XVIII, la *aesthetica* fue apropiada por el pensamiento imperial y transformada en estética, sentimiento de lo bello y lo sublime. En el correr de los últimos tres siglos, lo sublime pasó a segundo plano y lo bello totalizó la estética y quedó limitada al concepto occidental de *arte*. En suma, colonialidad del poder remite a la compleja matriz o patrón de poder sustentado en dos pilares: el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir (*aesthetica*). (2014, p. 17)

Precisamente estos dos pilares –lo epistemológico y lo estético- exigen una discusión a propósito de los problemas que estamos señalando en esta introducción. El problema del conocer qué es lo que vamos a entender por teatro latinoamericano, asumiendo desde un principio que no por haber sido ‘descubiertas’ por el europeo estas prácticas dejan de ser representativas de una genuina simbolización y estetización del mundo, y teniendo al menos la certeza que muchas de estas expresiones conocieron distintas formas de realización antes de entrar en dinámicos procesos de heterogeneidad formal y discursiva. Como sostiene Mignolo (2014), estas formas de colonialidad condicionaban –y aún siguen condicionando- la mirada de los estudiosos de la cultura latinoamericana, determinando, de paso, el punto de vista respecto de los objetos observados. Nuestra propuesta apunta a declarar la obsolescencia de los marcos teóricos que entendían el teatro desde una sola perspectiva –la europea, o metropolitana-, cuestión que leemos en asociación a los marcos de representación (los imaginarios, las ideologías) que otros autores han desarrollado. Es decir que para producir un cambio en la teoría debemos, necesariamente, discutir otros aspectos que han contribuido a petrificar una *doxa* como la que estamos cuestionando.

En esta misma línea de discusión, cabe consignar los aportes de Miguel Rojas Mix (1992) y Serge Gruzinski (1994), quienes insisten en la idea de la imagen como factor esencial para describir el proceso de apropiación del continente por parte del imaginario eurocristiano. Si para uno (Rojas Mix) el factor esencial deriva en la certeza de una verdadera máquina eugenésica orquestada detrás de una lógica civilizatoria, un relato teratológico que quiere sustentar la labor biopolítica de los conquistadores europeos, para el otro (Gruzinski) el lugar

del imaginario opera como el traslado de una matriz de pensamiento, la del imaginario renacentista dispuesto a borrar todas las imágenes de los conquistados, abriendo paso a una verdadera “guerra de las imágenes” que presupone un mismo plan de acción como el denunciado por Roberto Fernández Retamar en su excelente *Caliban* (1971): el exterminio de los registros de una cultura ancestral.

Gruzinski (1994) introduce el problema de “la guerra de las imágenes” en los siguientes términos:

Desde que Cristóbal Colón pisó las playas del Nuevo Mundo, se planteó la cuestión de las imágenes. Sin tardanza, los recién llegados se interrogaron sobre la naturaleza de las que poseían los indígenas. Muy pronto, la imagen constituyó un instrumento de referencia, y luego de aculturación y de dominio, cuando la iglesia resolvió cristianizar a los indios desde la Florida hasta la Tierra del Fuego. La colonización europea apresó al continente en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse al ritmo de los estilos, de las políticas, de las reacciones y oposiciones encontradas. Si la América colonial era un crisol de la modernidad es porque fue, igualmente, un fabuloso laboratorio de imágenes. (p. 12)

Aludiendo explícitamente al ‘deslumbramiento’⁵ de Cristóbal Colón, que queda expresado en su *Diario*, Gruzinski sostiene que esta

⁵ “Lunes 29 de octubre de 1492. Desde hace dos semanas, Cristóbal Colón ha tocado tierra. El Almirante de la Mar Océano explora las Antillas Mayores. La belleza de la isla de Cuba lo deja maravillado. Con la mirada recorrió sus costas, sus ríos, sus casas, sus criaderos de perlas. Colmados todos sus deseos, el Almirante imaginó que el continente –Asia- estaba cerca. “Hermosura”: esta palabra reaparece sin cesar, hasta llegar a ser el *leitmotiv* del Descubrimiento”. (p. 17)

guerra de las imágenes se sitúa, desde el principio, bajo el signo de la mirada y de lo visual. La analogía que establece el autor entre la empresa de colonización y *Blade Runner*, la película de Ridley Scott (1982), asocia historia, memoria y saber, además del deslumbramiento provocado en la mente de los navegantes -“cuando la guerra de las imágenes se convierte en una cacería de los *replicantes*”. (p. 11)-, determinando la entrada de los programas o políticas de la imagen que definirán la mirada del europeo sobre el “buen salvaje”.

La idea de copia o borrador imperfecto, asociada a “formas abiertas o veladas de colonización cultural o político”, en palabras de Fernández Retamar (1998), no hace más que subrayar el incesante trabajo de negación que una matriz colonial de poder impulsó como base discursiva de un relato fundacional, que para los efectos nuestros supone una existencia dependiente, sin autoría o registro capaz de conferir un valor de existencia a muchas prácticas culturales que precedieron largamente al arribo del arsenal teórico eurocristiano. De acuerdo con esta lectura, la idea misma de la existencia de una cultura latinoamericana queda suspendida desde los centros emisores del pensamiento metropolitano. Así, el mero ejercicio de dar respuesta a esta pregunta (“¿existen ustedes?”) confiere un valor de violencia epistémica indesmentible:

La pregunta me pareció revelar una de las raíces de la polémica, y podría enunciarse también de esta otra manera: “¿Existen ustedes?” Pues poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido a favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte. (1998, p. 9)

Para este relato teratológico, representativo del imaginario mítico europeo, se construyeron explicaciones de naturaleza varia, como por ejemplo la mirada del proceso de descubrimiento epistémico de una alteridad que en ningún caso pudo estar reconocida en tanto expresión cultural, salvo para dar pie a la resonancia de leyendas que hablaban de prácticas antropófagas entre los pueblos originarios. Gastrocéfalos, endriagos, amazonas, “hombres de color azul y cabeza cuadrada”, como refiere Rojas Mix (1992), constituyen una forma de reconocimiento, pero siempre desde un punto de vista civilizatorio.

Estar dispuestos a “tomar partido a favor de nuestra irremediable condición colonial”, como argumenta Fernández Retamar (1998), significa asumir como principio de acción la exigencia de respuestas sustantivas, considerando, eso sí, que al hacer cuenta del desconocimiento devenido en abierta negación –no seríamos otra cosa que aprendices, simples remedos de europeos- debemos ser rigurosos en nuestra argumentación. La idea consiste en desmontar la extensa tarea de mistificación de los europeos, organizada en torno a un relato de deformación. El trabajo iniciado en 1971 –y “revisitado” en 1986, 1991 y 1993⁶- por Fernández Retamar, es un poderoso recurso de contestación a la representación ideológica del pensamiento hegemónico, configurando una base conceptual cuya eficacia heurística otorga un respaldo inestimable para la teoría crítica latinoamericana.

⁶ La edición de Cuadernos Atenea (1998) integra las siguientes versiones: “Caliban”, Revista *Casa de las Américas* n° 68, septiembre-octubre de 1971; “Caliban revisitado”, Revista *Casa de las Américas* n° 157, julio-agosto de 1986; “Calibán en esta hora de nuestra América”, Revista *Casa de las Américas* n° 185, octubre-diciembre de 1991; “Adiós a Caliban”, Revista *Casa de las Américas* n° 191, abril-junio de 1993; “Caliban quinientos años más tarde”, Revista *Nuevo Texto Crítico* n° 11, primer semestre de 1993.

En una perspectiva teórica relativamente cercana, podemos reconocer el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), quien se propone articular una sociología de la imagen a partir de los registros orales de comunidades que conforman su propio antecedente histórico. Según sus palabras, “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad”. (2015, p. 176) En sus inicios, la sociología de la imagen cultivada por Rivera Cusicanqui era un seminario de métodos cualitativos destinados a conformar una memoria de lo vivido a partir de una artesanía de la oralidad. Su trabajo puede ser relacionado con las prácticas de teorización visual del mundo colonial representado en los dibujos que acompañan la carta de Guamán Poma de Ayala: *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, escrita hacia 1612-1615⁷. Como sabemos, esta carta de mil páginas integra más de trescientos dibujos a tinta, los que junto a diversos giros del habla oral en qhichwa, además de canciones y *jayllis* en aymara, conforman una representación de “Mundo al Revés” producto de la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización. La noción indígena de *Pachakuti* –revuelta o vuelco del espacio-tiempo- representa el inicio de largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos, y constituye un marco de teorización visual de la colonización de la población y el territorio de los Andes a la corona española.

⁷ El relato-descripción de Rodrigo Cánovas (1993) resulta muy preciso al respecto: “Hacia 1615, el indio peruano Felipe Guamán Poma de Ayala emprende viaje desde su provincia natal del Perú, Lucanas, hacia la Ciudad de los Reyes (Lima), para hacer entrega a las autoridades de un manuscrito suyo, compuesto de su puño y letra, de 1.189 fojas y 398 dibujos, que titulado *El primer nueva crónica y buen gobierno*. La *corónica* nombra el origen, cuenta el pasado de los pueblos andinos, denuncia las miserias del presente y revela un nuevo porvenir a la luz de modelos culturales nativos. Está concebido como un Libro del Mundo (una Biblia andina), que programa al Sujeto, el Tiempo y el Espacio, desde una letra sagrada, donde dibujos y trazos escritos se mezclan formando una sola unidad de sentido”. (p. 11)

Lo relevante en la posición teórica de Rivera Cusicanqui⁸ es, a nuestro juicio, la posibilidad de destrabar un obstáculo epistemológico -expresado en el predominio de la palabra-, toda vez que la visibilidad adquiere una función referencial que permite validar aquellas prácticas de la memoria ancestral sustentadas en el sistema de imágenes que conformaban las tradiciones comunitarias. Un marco conceptual como este, en palabras de la autora, propende a la descolonización de la mirada por medio de la liberación de lo visual respecto de las ataduras del lenguaje, reactualizando de este modo la memoria de la experiencia como unidad indivisible que actualiza los sentidos corporales y mentales.

Mestizaje, transculturación, heterogeneidad, hibridación

Prima facie, la discusión sobre América conlleva una respuesta decidida sobre el tema de la identidad cultural. Son innumerables los intentos de aproximación a una categoría que pueda expresar el sentido del ser latinoamericano. Pero sin duda, la más recurrente es la de mestizaje, categoría que según Antonio Cornejo Polar (1996):

Es el más poderoso y extendido recurso conceptual con que América Latina se interpreta a sí misma, aunque tal vez hoy su capacidad de ofrecer imágenes autoidentificadoras sea menos

8 Las reflexiones teóricas y metodológicas del seminario de Sociología de la Imagen, dictado desde 1994 en la UMSA, tienen como antecedente al Taller de Historia Oral Andina (THOA), realizado en la misma universidad bajo una premisa muy específica: desafiar las epistemologías tradicionales. El desarrollo de esta línea de investigación condujo a su directora a una diferenciación entre antropologías y sociologías de la imagen. Al decir de Rivera Cusicanqui, "desde el punto de vista de lo visual, la sociología de la imagen sería entonces muy distinta de la antropología visual, en tanto que en ésta se aplica una mirada exterior a lxs "otrxs" y en aquélla él/la observador/a se mira a sí mismx en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve". (2015, p. 21)

incisiva que hace algunas décadas y aunque –de otro lado- no pueda olvidarse que a lo largo de nuestra historia no dejó de suscitar cuestionamientos distintos pero casi siempre radicales y hasta apocalípticos (desde Guamán Poma hasta algunos positivistas). (1996, p. 54)

Esta prevalencia, sin embargo, ha derivado en una revisión crítica de sus innumerables usos y derivaciones (cultura mestiza, literatura mestiza, teatro mestizo, por citar algunos), siendo el punto central de objeción aquello que Cornejo Polar (1996) traduce en términos de una “ideología salvífica” que opera, en sus palabras, como “síntesis conciliante de las muchas mezclas que constituyen el cuerpo socio-cultural latinoamericano”. (*Ibid.*, p. 54) La referencia obligada, en opinión de este autor, es la concepción mítica de “raza cósmica” (Vasconcelos), constituida en verdadera “exacerbación himnica de algo así como un supermestizaje –que sería, además, la razón legitimadora de la condición latinoamericana-”. (*Ibid.*, p. 54) A juicio de Cornejo Polar, ni la categoría de mestizaje ni la de transculturación representan opciones capaces de interpretar el amplio espacio cultural latinoamericano. Si el mestizaje supone una “síntesis conciliante” de la profundidad abismal que separa a comunidades que resisten el ideal homogeneizador, la transculturación no logra constituir una superación epistemológica con respecto a ésta, siendo, en palabras de Cornejo Polar, solo una expresión más sofisticada o compleja, pero en ningún caso una diferencia heurística con respecto a la primera categoría.

Al respecto, una precisión de Raúl Bueno (1996) resulta muy pertinente:

Estas categorías no son lo mismo, ni refieren al mismo asunto. Valga la aclaración inicial, porque a veces se las confunde: se toma una como equivalente de otra (transculturación por mestizaje), o se estudia una dentro de la fenomenología de otra (heterogeneidad como parte de transculturación). La mejor manera de establecer una distinción funcional en este conjunto consiste en introducir en el sistema la oposición: *proceso* / *resultado*. (1996, p. 27)

Así, según esta distinción, es posible distinguir prácticas de objetos, entendiendo que los procesos culturales varían o modifican constantemente, siendo entonces el desarrollo de sus distintos estadios la representación de una modificación incesante. Como bien dice Martín Lienhard (1996), “en rigor, cualquier objeto cultural –también un complejo cultural, observado desde lejos, aparece como tal- puede considerarse “sincrético”, “mestizo”, “híbrido” o “hererogéneo”. En cada objeto cultural, en efecto, se hallan depositados múltiples legados culturales, creados o acumulados por quienes cooperaron para darle la forma que tiene en el momento de su observación”. (1996, p. 63) Asumiremos, de acuerdo con Bueno (1996), que el ámbito latinoamericano, como el mundo en general, es históricamente heterogéneo. Más heterogéneo aún, es decir, profundamente heterogéneo, desde el descubrimiento y la conquista, en que entran en juego nuevos organizadores culturales –lo que podríamos llamar distintas epistemes de cultura y civilización- que, *grosso modo*, oponen la llamada civilización occidental al conjunto de las culturas amerindias. Para citar un solo caso de esa oposición extremada: desde el primer contacto Europa aporta una noción instrumental de la naturaleza que no se compadece para nada de la noción fuertemente panteísta de los precolombinos.

La heterogeneidad básica, que es condición previa a toda reflexión sobre la problemática socio-cultural de América Latina, no es un sobreentendido pasado por alto en la reflexión de Antonio Cornejo Polar, sino un punto de partida en el estudio de lo real, y también una categoría de análisis. Distanciándose de otros estudiosos que refieren a esa condición previa en términos de “contacto cultural” (algo que diluye el problema de base, es decir, la diferencia misma que permite incluso postular un contacto, destacando solamente las negociaciones semióticas permitidas por la heterogeneidad, esto es la aculturación y la transculturación), Cornejo Polar confronta sin dilaciones la condición conflictiva de base y aun la menciona por su nombre. Ya en el ensayo de 1977, como hemos visto, habla de “sociedades internamente heterogéneas”, en el sentido de realidades que entrañan una diferencia de base; y luego, en un trabajo de 1980, puede explicar la raíz del indigenismo en las “tensiones extremas” de la realidad que lo origina:

La operación productora del indigenismo supone tensiones extremas: trata de poner en relación no sólo la realidad, lenguaje y cultura de distintos estratos de una misma sociedad, sino de *dos universos diferenciados y contradictorios: el indígena y el occidentalizado*, lo que implica enfrentarse a los conflictos propios del bilingüismo más rotundo (no sólo quecha / español, sino también oralidad / escritura), del disloque de *dos cosmovisiones con racionalidades no compatibles* y de la desarticulación profunda, por lo menos durante un gran trecho de su recorrido histórico, de dos estructuras sociales que inclusive se fundan en distintos modos de producción económico-social. Más todavía: entre uno y otro universo, la relación es de violencia, más de una vez sangrienta, como que proviene de un hecho de conquista y colonización (Cornejo Polar [1980] 1982: 29, los subrayados son míos).

A partir de estos análisis que localizan las heterogeneidades discursivas en la heterogeneidad del mundo que las produce, Cornejo Polar analiza y argumenta de una manera profunda y distintiva las cuestiones del otro y la otredad, adelantándose, a su manera, a las disquisiciones europeo-norteamericanas que, sobre este mismo tema, cobrarían relevancia *a posteriori*. Con certeza, el origen de las preocupaciones de Cornejo Polar radica en “el doble estatuto socio-cultural” de las literaturas heterogéneas, dentro de las cuales debemos señalar la indigenista, la cronística, la novela de lo real maravilloso, o la poesía negrista, asumiendo que la explicación sobre ese doble estatuto define inequívocamente el carácter de heterogeneidad socio-cultural de base. En tal sentido se explica la literatura indigenista en tanto conjunto discursivo que circula en una cultura, aunque refiere a otra, y al hacerlo, intenta revelarla y entenderla. La heterogeneidad, así, sería su naturaleza constitutiva. Ahora bien, y estando de acuerdo con Bueno, cabe asumir que desde una perspectiva semiótica toda heterogeneidad cultural implica la producción de signos referentes al otro. Tan así que en rigor es difícil pensar en culturas en contacto que se ignoren de manera radical. Sea por razones genuinamente domésticas, o bien de orden estratégico, como la seguridad, las culturas tienden a crear espacios de comprensión, es decir, de emitir signos sobre lo alterno. Por esta razón la formulación crítica de Cornejo Polar puede adquirir el rol de enunciado descriptivo de alcance teórico general; es decir, aceptando la idea de heterogeneidad cultural como la acción mediante la cual todo signo referente a la otra cultura incluye, en términos homológicos, la heterogeneidad de base. Dicha formulación aparece contenida en un texto suyo de 1981, cuando habla del “entrecruzamiento de factores de dispar naturaleza”, en que:

(...) Un solo proceso productivo pone en relación componentes de *diverso signo socio-cultural*, a través de procedimientos muy cambiantes, que no sólo indican el sesgo ideológico de las perspectivas de origen, sino, sobre todo, reproducen la desmembrada constitución de nuestras sociedades, la *heterogeneidad de su producción simbólica* y -al mismo tiempo- su configuración inestable y fluida dentro de lo que se ha denominado totalidades conflictivas (Cornejo Polar [1981] 1982:40, los subrayados son míos).

Adhiriendo a estos principios, el teatro latinoamericano es heterogéneo tanto en un nivel primario como secundario, pero al mismo tiempo implica condiciones heterogéneas de producción y reconocimiento. Es decir que no solo son distintas las prácticas que precedieron a los primeros textos dramáticos latinoamericanos, sino también sus formas de inscripción en las distintas comunidades de origen. Tal como veremos a continuación, expresiones como el *Rabinal Achí* u *Ollantay*, representan en sí mismos el cruce de distintos sistemas de codificación (que no suponen exclusivamente el paso de la tradición oral a la escrita), así como también en su valor incontestable de prácticas ancestrales de memoria histórica de comunidades como la Verapaz, en la actual Guatemala, o el sitio de Ollantaytambo, en Cuzco, Perú. Hablaremos, entonces, de teatralidades heterogéneas, entendiendo por tales a un conjunto de prácticas que trascienden a la clasificación disciplinaria ortodoxa, abriendo el campo de producción de discursividades siempre activas desde su inscripción como creaciones dinámicas y profundamente sociales.

Al decir de Diana Taylor (2015), los archivos y los repertorios conjugan mecanismos de registro y corporización de las memorias pri-

migenias (en su definición, el “archivo” incorpora documentos, mapas, textos literarios y cartas, entre otras formas de codificación), aunque siempre en relación a la presencia y participación de los actantes sociales, responsables, ellos mismos, de la transformación del sentido que supone toda acción sobre los documentos. En su opinión, el punto central en su trabajo teórico es que “los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser estudiado o transmitido a través del tiempo”. (p. 18) Es decir que los “repertorios”, en tanto acciones de transferencia, actualizan los significados en la medida que producen modificaciones (según su interpretación, no suficientemente argumentada en nuestra opinión, los archivos serían resistentes al cambio). Para la antropología devenida en estudios de performance –aunque también heredera de los estudios latinoamericanos– que representa su orientación teórica, la perspectiva de Taylor podría ser discutida en relación a los aportes de la semiótica de la cultura y la sociosemiótica. Particularmente las nociones de texto y de discurso han sido re-significadas, ampliando su espacio de representación conceptual. Así, por ejemplo, muchas expresiones propias del imaginario religioso y social, vinculadas ineludiblemente a las prácticas teatrales y artísticas precolombinas, pueden ser leídas desde la óptica de la producción de sentido. En la perspectiva lotmaniana, estas prácticas entendidas como textos, constituyen mecanismos de conservación de memoria cultural. Por otro lado, la semiótica con acento en lo social (la sociosemiótica) permite entender la amplia discursividad de muchas formas de representación que articulan el tejido social a partir de distintos registros de condensación de información. En la concepción de Marc Angenot (1998), el discurso social es todo lo dicho o narrado en una sociedad: “Convengamos en llamar “dis-

curso social” todo aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo aquello que se imprime, todo lo que se habla y se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta, si se plantea que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso”. (p. 17) Con arreglo a esta definición, lo decible o narrable por los actantes históricos, más allá de la sustancia expresiva, es constitutivo del discurso social de cuya impronta material debemos inferir los sentidos propios de un universo cultural en expansión.

¿Cómo entender, asumiendo la validez de estos planteamientos, el carácter textual-discursivo de *Chilam Balam*, del *Himno a Tlaloc* o *El Güegüense*? Sin lugar a dudas, el carácter complejo de estas prácticas, marcado por la relación activa de sus protagonistas y espectadores inmediatos, conduce a pensar en la dificultad de un marco categorial capaz de dar cabida al potencial retórico de sus formas. Convertidas en acciones comunitarias de carácter festivo, ceremonial o cultural, las teatralidades de base desafían el trabajo de los investigadores, exigiendo adecuar los instrumentos teóricos para favorecer lecturas renovadas. De ahí que la tradición de los estudios disciplinares se abra a considerar las cooperaciones inter/transdisciplinares, asumiendo la red de correspondencias intersemióticas creadas en relación con sus marcos de producción.

En lo particular, si asumimos que el teatro en ningún caso puede reducirse a lo meramente literario o lingüístico, debemos entender que las infinitas recreaciones de historias que formaron parte del patrimonio oral de la América Latina precolombina, sin lugar a dudas provocaron cambios, ya sea en un nivel formal o discursivo. Y esas permanentes reactualizaciones confirman la opción

teórica de Cornejo Polar: tanto a nivel primario, o de base, como a nivel semiótico, la producción de las teatralidades sociales latinoamericanas tienen ese carácter de poliglotismo cultural del que nos hablaba Iuri Lotman (1996) en su definición de semiosfera. La cultura -explicada más allá de los márgenes de los *Cultural Studies* o *Performance Studies*, dos giros académicos que como ya sabemos marcaron las impronta intelectual durante las últimas tres décadas-, es un espacio altamente dinámico, y en tal sentido su estudio requiere de instrumentos teóricos capaces de dar cabida a ese movimiento permanente que comporta materialidades y realizaciones en permanente fluctuación. 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.

Referencias bibliográficas

Adorno, R. (1986). *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas.

Angenot, M. (2008). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Arrom, J. J. (1967) *Historia del teatro hispanoamericano: Época Colonial*. México: Ediciones de Andrea.

Bealting, H. (1987) *The End of the History of Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Bueno, R. (1996). "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina", en MAZZOTTI & ZEVALLOS (Coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 21-36.

Cánovas, R. (1993). *Guamán Poma, Felipe: escritura y censura en el nuevo mundo*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Cornejo Polar, A. (1994). "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XX, 40, pp. 368-371.

Danto, A. (1997). *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press.

Fernández Retamar, R. (1998). *Todo Caliban*. Concepción: Cuadernos Atenea.

Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

O'Gorman, E. (1958). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica de México.

Lang, B. (1984). *The Death of Art*. New York: Haven Publishers.

Lotman, I. (1996). *La semiosfera*. V.1 Madrid: Cátedra / Universidad de Navarra.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Moraña, M. (2018). *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rojas Mix, M. (1992). *América imaginaria*. Barcelona: Lumen.

Solórzano, C. (1964). *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Todorov, T. (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wolf, E. (2005). *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Aproximaciones al tetro
precolombino.
Una lectura de Rabinal Achí y Ollantay.

Pablo López Leal



Uno de los principales escollos que enfrentamos a la hora de reconocer la existencia de un teatro precolombino, se funda en que su denominación –teatro- no existió como tal sino hasta el arribo europeo y posterior invasión y conquista. Esto supone, para el pensamiento occidental, que si el concepto de teatro existe solamente desde 1492 en nuestro continente, cualquier práctica anterior es inválida para esta categoría. Esta perspectiva es similar a aquella de la que se valieron los conquistadores para consignar el desembarco en América como su descubrimiento. En el capítulo anterior, se ahondó ya en la idea de que América no fue descubierta, puesto que existía y era habitada desde hace miles de años. Pasa algo parecido con el teatro. El teatro, como denominación, se presenta en nuestro territorio con la empresa de conquista, razón que hace suponer que con ella se produce un momento fundacional, desconociendo todo lo que se hizo y produjo con anterioridad a esa fecha.

Existe entonces, desde el primer momento un problema metodológico para clasificar y denominar las representaciones prehispánicas como representaciones teatrales, en la medida en que hablamos de prácticas americanas medidas o ‘legitimadas’ de acuerdo a

herramientas o cánones europeos. Juan Villegas (2005) plantea al respecto:

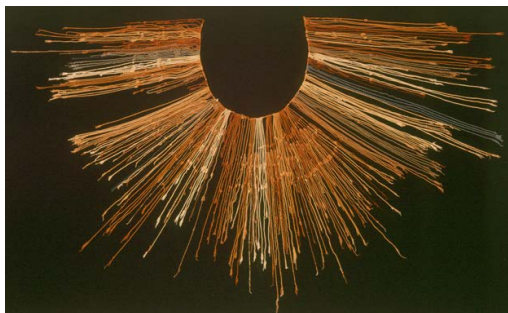
Hemos sugerido que el concepto tradicional de 'teatro' ha contribuido a la exclusión de importantes prácticas escénicas, de discursos teatrales que no coinciden con el canon y que, a la vez, ha sido un factor importante en la exclusión de prácticas teatrales latinoamericanas de las historias del teatro que aspiran a ser 'mundiales' y 'transnacionales'. (p. 15).

Otra de las dificultades que podemos consignar es el de la oralidad versus la escritura. Las civilizaciones prehispánicas tuvieron una cultura eminentemente oral, y su 'escritura' se ceñía más bien a glifos, dibujos que pintaban sobre paredes o incluso sobre animales (libros pintados); o los 'quipús'¹ incas. El arribo europeo significó un cambio de paradigma en este sentido, al imponer la escritura como forma de comunicación y de registro. Se impone también lo que Walter Mignolo (1992) define como "colonización de la memoria" (citado en Henríquez, 2009, p. 83): en ella se asume la tradición oral como falta de conocimiento, como un estado inferior de civilización. La escritura y el idioma español se convirtieron en el método válido para la comunicación y documentación, además porque la escritura y registro permiten identificar autor/a, recurrir a la fuente, algo que en el caso de las expresiones precolombinas, se vuelve difícil o imposible en algunos casos. Por lo anterior, y por no existir una forma precisa para la transcripción y traducción de la cultura

¹Los quipús fueron instrumentos compuestos de cuerdas y nudos de lana entrelazados, que servían para guardar y transmitir información, sobre todo referente a censos y economía, aunque también pueden haber almacenado historias o fragmentos de composiciones literarias.

precolombina, ha habido siempre una grieta insoslayable entre los textos prehispánicos que llegan a nuestras manos con las creaciones originales producidas siglos atrás.

En este capítulo, intentaremos analizar de qué manera el teatro estuvo presente en la vida de los pueblos originarios de América, desde antes de la llegada de los conquistadores europeos. Abordaremos primero la relación de la fiesta y el rito en nuestras culturas primigenias y cómo éstas fueron la cuna de una producción teatral propia; luego analizaremos dos obras dramáticas de origen precolombino para intentar concluir que, aún con las distancias y diferencias culturales, temporales y geográficas, existieron en la América prehispánica expresiones y creaciones que podemos denominar como teatrales.



- ▶ Quipu inca de la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera de Lima, Perú. Fuente: Claus Ableiter – subido a enWiki por User Lyndsaruell; consultar en: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Inca_Quipu.jpg

La fiesta y el rito.

Los ritos vinculados a experiencias religiosas reunían a los grupos humanos en torno a un lugar que, simbolizando un espacio sagrado y un tiempo cósmico y mítico distinto del espacio y tiempo profanos, ponía en escena a unos oficiantes que llevaban un vestuario especialmente diseñado y disponían de unos objetos simbólicos para propiciar la revinculación de la comunidad con ese tiempo y espacio primigenios. (Pavis, 1998, citado en Henríquez, 2008, p. 71).

El teatro, desde su origen como tal en Grecia, se vinculó a la fiesta y al rito. La fiesta como generadora del encuentro, la comunión entre un colectivo de personas en torno a algo o alguien que es celebrado. El rito, por su parte, perpetúa la fiesta, la vuelve sacra, dándole su carácter periódico, generando nuevamente el encuentro.

De acuerdo a palabras de Giuseppina Grammatico (en Latorre Vásquez, 2016), la fiesta “es el tiempo de identidad con el Ser colectivo y en donde el Yo verdadero, relegado por la rutina, puede reaparecer.” (p. 36). El Yo verdadero se permite aparecer, y en comunión con los demás, construir una identidad colectiva en torno al mito celebrado, que permanece en el tiempo, para volverlo sagrado. El carácter ritual, por sobre lo ordinario, lo anodino, hace de la celebración, un recorte del tiempo en el cual una colectividad enraíza y eterniza su historia y su identidad más primigenia, que se revela para dar a conocer el mito, ese “acontecimiento que se cumple fuera del tiempo y fuera del espacio (...) la fiesta recuerda al mito

y lo instaure como si siempre fuese su primera vez. El mito vive de fe.” (Pavese, en Latorre Vasquez, 2016, pp. 37-38). Entonces, si el acto teatral, la puesta en acción tiene su origen en la ritualización de una fiesta o ceremonia, sería sesgado negar la existencia de teatralidad precolombina aun cuando sus participantes no lo hubiesen denominado como tal, debido a que civilizaciones como la mayense y la incaica entre otras, mostraban mucho respeto por sus ceremonias rituales, convirtiéndolas en un acontecimiento de especial importancia, en una verdadera representación del pueblo para el pueblo, emergiendo y solidificándose con ellas la identidad y el alma de cada civilización. En su mayoría, las ceremonias rituales conmemoraban hechos históricos y celebraban a sus dioses, o a la naturaleza –dependiendo del caso- para agradecer o pedir su favor en determinadas áreas (agricultura, guerra, clima, etc.).

Los mayas, al ser una civilización politeísta, contaban con un generoso calendario de celebraciones y cultos a sus deidades, entre las que contamos al Sol (*Ah Kin*), la Luna (*Ixchel*), y otras divinidades animales e incluso plantas, como el maíz, que consideraban sagrada. Los dioses, de acuerdo al relato fundamental maya *Popol Vuh*, tomaron el maíz para crear al hombre, que sobrevivió “porque tuvieron las facultades de sostener y venerar a los dioses, agradecerles su creación y mostrarse dispuestos a servirlos en todo lo que ellos quisieran.” (Ruz Lhuillier, 1981, p. 61). De lo anterior, se desprende parte de la cosmovisión maya, basada en la religión y la veneración de sus deidades; esto se manifestaba a nivel individual y también colectivo, a través de las ceremonias rituales que les ofrecían, los que incluían música, baile, y también sacrificios animales y humanos. Existía en estas celebraciones, una puesta en escena: no era azaroso el lugar donde se realizaba, éste se preparaba y ornamentaba

para la ocasión. Los celebrantes, bailarines y músicos se instruían con anticipación para que la interpretación fuese ejecutada con la mayor destreza posible para regocijo de los asistentes y también de los dioses, y cumplían su papel con total devoción y seriedad. Había detrás del rito, todo lo que hoy podríamos denominar como una 'producción'. Incluso ya cuando la conquista española era un hecho, y se habían impuesto celebraciones religiosas cristianas, los nativos mayas participaban activamente de ellas, "creyendo que es acto y acción real lo que sólo es una representación danzada. Cuando viví entre ellos era común que el que iba a representar a San Pedro o a Juan Bautista viniera primero a confesarse, diciendo que tenían que ser santos y puros como el santo a quien representaban, e igualmente preparados para la muerte." (Horcasitas 2004, citado en Henríquez, 2008, p. 75)

El juego de pelota², famoso en Mesoamérica, que tuvo su origen hace más de dos mil quinientos años, podemos considerarlo una ceremonia que contuvo elementos teatrales. Los mayas lo adoptaron como una forma de representar la lucha de los dioses gemelos mayas contra los demonios, terminando con la victoria de sus deidades y la posterior creación del hombre, como también para resolver disputas familiares, políticas o bélicas. Si bien se habla de que el juego concluía con el sacrificio (decapitación) de uno de los elencos, no existe total consenso respecto a si era el conjunto ganador o el perdedor, entendiendo que los mayas veían en la muerte sacrificial,

²Juego de equipos, sobre una cancha rectangular que alcanzaba un largo mayor a las cien metros, en la que un equipo debía pasar una pelota de hule que pesaba sobre tres kilogramos, por uno de los dos aros que se encontraban enchapados en altura en cada una de las paredes laterales del terreno para ganar.

un verdadero honor. Y tal como hoy podemos ver en los deportes el desarrollo de una puesta en escena, en la que sus jugadores se convierten en *performers* que desarrollan su propuesta frente a un público, lo mismo vemos en este juego: una ceremonia performativa, cargada de elementos simbólicos que van atravesando cada 'partido' (el mito de la creación, el honor), convirtiéndolo en un espectáculo 'presentacional' dispuesto a los sentidos.

Dentro de las festividades que podríamos considerar como precursoras del drama o teatro precolombino, por contener un germen dramático o conflictual más directo, encontramos la fiesta de *Tlacaxipehualiztl* (desolladura de hombres)³, propia de la cultura tolteca. Esta celebración ritual que combinaba danza y música, ofrecía elementos que consideramos teatrales, como el verdadero 'pasacalles' que se generaba con el 'vía crucis' de los esclavos por la ciudad. La escena en que los prisioneros eran puestos en una gran roca, donde se les abría el pecho y se les extraía el corazón⁴, para que luego sus cuerpos fuesen lanzados escaleras abajo y sean desollados por un grupo de personas que se vestían con la piel de

³Esta fiesta, que se ofrecía en honor de *Xipe Tótec* (Nuestro Señor el Desollado), deidad de la primavera, la fecundidad y la renovación de la tierra, se desarrollaba en el segundo mes del calendario solar, consistía en el sacrificio de esclavos de guerra, los cuales eran arrastrados por los cabellos hasta los templos donde serían inmolados, luego de haber celebrado la noche anterior una danza de los cautivos. Una vez que los hacían subir las escaleras del templo de manera violenta, los ubicaban en la piedra o roca del sacrificio, para que el sacerdote los golpeará con una roca afilada, hasta abrirles el pecho y extraerles el corazón. El corazón era depositado en una bandeja y ofrecido a los dioses, mientras que la víctima era arrojada escalera abajo, en medio de danzas y cantos, para que algunos ancianos tomaran y desmembraran los cuerpos, repartiendo la piel entre los necesitados en busca de una cura para alguna enfermedad.

⁴La escena del sacrificio se repetirá en la obra *El Varón de Rabinal*. Revisar la última acotación del Acto Cuarto (Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, p. 198).

los sacrificados, y se mimetizaban con la imagen del dios Xipe Tótec, cuenta con los elementos para erigirse como una escena teatral. Por último, se escenificaba una batalla coreografiada entre quienes representaban a Xipe Tótec, contra habitantes que por propia voluntad, formaban parte de la escena personificando a los soldados; terminada la lucha, la persecución de uno y otro bando, “aquellos que llevaban vestidos los pellejos de los hombres, que eran de la parte de este dios Toltec, íbanse por todo el pueblo, y entraban en las casas, demandando que les diesen alguna limosna por amor de aquel dios.” (Museo chileno de Arte Precolombino)

En lo que refiere a los incas, se marca una diferencia ritual con los mayas en tanto que -tal como señala Blas Valera- no se estilaba en sus ceremonias el sacrificio humano. Destacamos entonces, por su nivel de producción y puesta en escena, la fiesta de la Purificación. Esta celebración buscaba extirpar de la ciudad enfermedades y males que los afectaran, persiguiendo la purificación y limpieza⁵. Esta ceremonia podría considerarse como drama épico, en la que un Inca de sangre real con un atuendo imponente y colorido, salía del palacio corriendo rumbo a la plaza principal de la ciudad, donde lo esperaban otros cuatro Incas para recibir su testimonio. La representación era presenciada por los habitantes que se reunían allí para ser testigos de cómo el primer Inca tocaba con su lanza la de los otros cuatro mensajeros, transmitiéndoles el mensaje del Sol, que los ordenaba a desterrar del poblado cualquier enfermedad y mal que se alojase en el pueblo. Este cuadro podemos considerarlo

⁵Para mayores referencias respecto a esta celebración, ver Capítulo VI del Libro Séptimo de los *Comentarios Reales de los Incas*, del Inca Garcilaso de la Vega.

como el clímax del rito, por el escenario utilizado (la plaza principal) y porque es en el cual, el Inca entrega el mensaje del Sol, máxima divinidad. Cada Inca emprendía corriendo uno de los caminos reales que salían de la ciudad, por cada uno de los puntos cardinales llevándose con ellos todo lo negativo que se alojase en la ciudad. Cid Pérez & Martí de Cid (1964), le atribuyen un sentido teatral a esta fiesta, puesto que lo consideran una verdadera pantomima (p. 91). Los espectadores participan también de la escenificación, vitoreando y aclamando a los Incas en su camino, y asomándose a las puertas de sus casas, en ánimo de fiesta, gozo y regocijo, tomando entre sus manos algunas de sus prendas de vestir, sacudiéndolas al viento, como también lo hacían con la ropa que llevaban puesta buscando expulsar los males de su cuerpo y sus hogares.

El teatro precolombino.

El teatro, como forma colectiva de expresión e identidad, define con propiedad el nivel cultural del medio en el cual se desarrolla. Es identificador en la medida que aporta una tradición que no puede improvisarse; posee las características de un ritual ceremonial laico que hace presente la fiesta colectiva en una proyección significativa y simbólica irremplazable. (Latorre Vásquez, 2016, p. 33)

Darío Gómez Sánchez (2017) plantea que “la denominación de teatro es inapropiada para referirse a unas prácticas con un carácter exclusivamente ritual o religioso, el cual trasciende la noción de representación en el sentido del teatro occidental.” (p. 59). Sin embargo, como mencionamos párrafos atrás, el origen del teatro estuvo vinculado a la fiesta y al rito, por lo que sería injusto recurrir solamente a este argumento para desconocer la idea de un teatro completamente precolombino. Si bien las palabras de Gómez Sánchez apuntan a que las obras que analizaremos vendrían a ser “interpolaciones de contenidos coloniales en narraciones ancestrales” (2017, p. 47), al avanzar este capítulo intentaremos poner en valor el carácter prehispánico de estas creaciones.

Tanto mayas como incas compusieron y ejecutaron representaciones que tenían ya un carácter teatral antes de 1492, anteriores incluso a la puesta en escena de *Rabinal Achí*, o el mismo *Ollantay*. Ambas civilizaciones utilizaron las manifestaciones artísticas de forma festiva, para el regocijo del pueblo y la celebración religiosa; pero no solamente el germen u objetivo de estas puestas en escena

estaba en la religión, también le dieron un cariz pedagógico, en la medida que narraban hechos históricos y de interés general, sirviendo para la instrucción y el desarrollo de sus habitantes y, por añadidura, los utilizaron como un mecanismo que les permitió a los gobernantes, mantener control sobre la población, en relación a su comportamiento en la vida pública y privada.

En lo que se refiere a los pueblos que habitaron parte de Norte y Centroamérica, encontramos que el mismísimo *Popol Vuh*, considerado el libro canónico maya, era representado para la comunidad. Componen una pieza que titulan *El baile de los gigantes*, o también la *Historia*, que se encarga de narrar la creación de la civilización. En esta obra, intervienen personajes míticos o simbólicos, como por ejemplo el Sol o la Luna. Al reconocer al Sol como su principal deidad, al principio y al final de la representación, los actores, para rendirle honores a éste, dirigían su rostro hacia el Oriente.

Los colores tienen un carácter simbólico, lo mismo que una serie de signos astronómicos, mitológicos o jerárquicos. El rey ostenta los cuatro colores rituales: amarillo, azul, rojo y blanco; el bonete azul representa la bóveda celeste, y el manto amarillo las características de la realeza del Sol. (Latorre Vásquez, 2016, p. 40).

En términos escenográficos, los mayas se distinguieron por preparar los muros de los templos y palacios donde se desarrollaban las representaciones. Según palabras de Latorre Vásquez (2016), es posible encontrar dicha pintura escénica en el Palacio de los Tigres, en Chichén Itzá (p. 39).

Los incas, por su parte, se valieron para su decorado de mantas de lana y paños que ornamentaban de oro y otras piedras. Las imágenes del Sol y la Luna se ubicaban bajo un sitial, ocupado por la figura de Tiqsi Wiraqucha, el Dios Creador. Si bien encontramos diferencias en la estructuración escenográfica, en lo que sí coincidieron ambas civilizaciones, es en que los sacerdotes, los nobles e incluso integrantes de las familias reales intervenían en la representación; y el pueblo común, se hacía parte como coro.

En el incanato, existió la representación de un hecho mítico o histórico, organizada para el deleite de sus autoridades, por los poetas del Imperio, como bien se refiere en los *Comentarios Reales de los Incas*: “No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus Reyes y de los señores que asistían en la corte.” (De la Vega, 1943, p. 121). Las palabras del Inca Garcilaso de la Vega actúan como ancla para reafirmar la tesis respecto a la producción dramática y representativa, cuya existencia se funda en un manuscrito encontrado en Bolivia que recoge una composición llamada *La muerte de Atahualpa*, representada en Potosí hacia el año 1555, y que fue la única que sobrevive hasta hoy, ya que los otros textos se perdieron, o no fueron registrados⁶.

Una vez que reconocemos al pueblo inca como un pueblo asiduo a la creación y representación dramática, debemos señalar que, así como en Grecia el teatro tuvo en la tragedia y comedia sus prin-

⁶Para mayores referencias, revisar el artículo *La 'puesta en texto' del primer drama Indohispano en Los Andes*, de Margot Beyersdorff, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1993.

cipales géneros y opuestos; el drama quechua se ramificó en dos: el *Wanka*; y el *Aranway*, que si bien funcionaban como géneros opuestos, distaban de la tragedia y la comedia clásicas. Los *wankas*, también llamados dramas históricos, tenían un objetivo conmemorativo, ya que en ellos se representaban las grandes empresas y hazañas de los Incas ya fallecidos, estableciéndose en una de las máximas expresiones de la literatura quechua. Por el contrario, “en los *Aranway* se representaban escenas y episodios de la vida ordinaria.” (Montoya, 1993, p. 224).

Rabinal Achí; El varón de Rabinal; o, La danza del Tun.

El texto y sus temas.

En primer lugar podemos señalar con respecto a la lectura del texto dramático *El Varón de Rabinal*, cómo, a través del descubrimiento de la obra, a través de su transcodificación y traducción y su posterior visibilización, la obra permite conocer y reconocer aspectos fundamentales e importantes de la cultura mayense o maya-quiché: la predominancia de la oralidad como forma de comunicación, resguardo y traspaso de sus saberes, sus formas literarias y su identidad; el respeto que demostraban por otro (aún en plena batalla o conflicto bélico), el reconocimiento de la alteridad y sus diferencias. Otros elementos interesantes son la importancia que tenía el honor en su cultura; y la aceptación de la muerte y el desprendimiento de las cosas terrenales, lo que queda de manifiesto cuando el Varón de los Queché es condenado y nos entrega, en su discurso, el convencimiento de que nada nos pertenece, sino que nosotros pertenecemos a todo.

La obra, que toma su nombre del lugar donde se desarrolla la acción –el interior y las inmediaciones de la fortaleza de Rabinal-, nos relata el conflicto entre los varones de Rabinal y de los Queché. Luego de una batalla el Varón de los Queché es aprehendido y puesto a disposición del Jefe Cinco Lluvia, gobernador de Rabinal. Ante el nulo arrepentimiento y la negativa del prisionero a rendirle tributo y vasallaje a su juez (Jefe Cinco Lluvia), es condenado a muerte, sentencia que acepta y enfrenta sin temor ni vacilación. Luego de permitírsele gran cantidad

de honores, el Varón de los Queché es tendido por Jaguares y Águilas⁷ en la roca del sacrificio, donde le abren el pecho y le sacan el corazón. La estructura que presenta la obra, según el estudio de Luis Chesney Lawrence (1995), posee un formulismo épico, sosteniendo que el destino del Varón de los Queché, está marcado por un sino trágico, estableciendo ciertas similitudes con la tragedia, además de asignar cierta ideología romántica al prisionero condenado, al aceptar con hidalguía el sacrificio al que es condenado (p. 3901).

El drama posee, rescata y mantiene de forma clara, características de la cultura maya de origen quiché. Es considerado como un drama-ballet, debido a la importancia de la danza dentro de la puesta en escena. La obra inicia con un baile siguiendo el sonido del *tun*⁸. Cuando se enfrentan los varones de Rabinal y de los Queché, la escena se vuelve en un enfrentamiento coreográfico en el que el Varón de Rabinal baila con un lazo, intentando captar a su adversario. En el cuarto acto, cuando al prisionero se le rinden honores antes de su muerte, solicita que suenen los tambores y las trompetas para realizar un baile en solitario, teniendo entre sus manos una especie de chal tejido por la esposa del gobernador, lanzando un grito de guerra hacia las cuatro esquinas. Acto seguido, requiere bailar con una mujer elegida, para terminar danzando con las doce Águilas y los doce Jaguares amarillos, antes de ser ajusticiado. Y,

⁷De acuerdo a George Raynaud (1953), Jaguares y Águilas, son los títulos que se les da a ciertos guerreros que han dado muestras insoslayables de valentía. El título les permite vestirse con las pieles de los animales de los que reciben su denominación (nota a los personajes n°18, pp. 97-98)

⁸"El *tun* es el tambor sagrado utilizado en casi todas las fiestas mayances (sic)". (Chesney Lawrence, 1995, p. 3900)

si bien en el acto segundo y tercero la escena es casi enteramente dialógica, también intervienen los tambores y trompetas para ejecutar sones propios de su cultura.

Otro de los temas importantes que nos permite señalar la forma en la que se estructura el discurso en esta obra, es el respeto que se tiene por el otro. No sólo en los turnos de palabra, que se respetan y se oyen completamente, sino también las formas de comenzar y terminar cada turno de palabra, deja ver de forma patente una relación de caballerosidad por el otro, sea quien sea el interlocutor. Esta cordial se mantiene aun cuando el Varón de los Queché se haya convertido en un enemigo de guerra, que ha usurpado, destruido y ocupado territorios de los Rabinal y, más aún que ha amenazado tanto al Varón de Rabinal como al Jefe Cinco-Lluvia. Se reconoce al adversario, se muestra respeto por la diferencia, incluso en tiempos de guerra y, aunque es declarado culpable y condenado a morir, se le brinda un trato acorde a su posición, otorgándole lo que pide (comidas, bebidas, la posibilidad de bailar, entre otras cosas). Esto explica el pasaje del cuarto acto, en el cual el Gobernador de Rabinal accede a la voluntad del general Queché, y manda a una sirvienta a que traiga a la Madre de las Plumas, La Madre de los Verdes Pajarillos, La Preciosa Gema para ejecutar una danza con la joven. Esta mujer sería la esposa del Varón de Rabinal; o la prometida de éste, según el análisis de Chesney Lawrence (1995, p. 3900), por lo que el sentido que adquiere el 'concedérsela' al Varón de los Queché, para que baile junto a ella, pone en alto el valor de la rivalidad y el honor guerrero de estos pueblos. Todo esto, es aún más significativo en tanto que, cuando se describen a La Madre de las Plumas como una mujer cuya boca y su faz están 'sin estrenar' refieren a algo más que al hecho de tratarse de una mujer virgen, sino también que ha

sido 'reservada', en este caso, para ser la compañera del Varón de Rabinal. Por lo mismo, la Sirvienta le advierte al Varón de los Queché que sólo baile con ella, sin ofenderla; es decir, que la mujer se mantenga virginal, con las siguientes palabras: "Aquí está, valiente, Varón, Hombre de los Cavek Queché. Yo te doy lo que tú deseas, lo que tú pides; pero no ofendas, no hieras a la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos. Manifiéstala bailando, únicamente, en los grandes muros, en la gran fortaleza." (Raynaud, 1953, pág. 82).

El Varón de los Queché muestra el mismo respeto recibido, al devolver a la dama y pide que se le concedan las doce Águilas amarillas y los doce Jaguares amarillos, guerreros y varones de la ciudad, a lo que también accede el jefe Cinco-Lluvia. Con estos nobles de Rabinal realiza una danza de guerra, para expresar su última petición antes de su sacrificio: solicita al Jefe mayor de Rabinal, le otorgue doscientos sesenta días y doscientas sesenta noches para despedirse de sus montañas y sus valles. Al no encontrar respuesta de su contraparte, pronuncia sus últimas palabras, en las que acepta su destino, su muerte. Es importante rescatar el monólogo que pronuncia el guerrero que está a punto de morir puesto que, al analizarlo luego, no solo encontraremos elementos simbólicos fundamentales que permiten comprender la relación con la naturaleza; por otra parte, podemos acentuar el elemento épico: un guerrero que, viendo la muerte de frente, la encara con valentía, asumiendo su destino con honor y dignidad e, incluso, rindiéndole honores a ese sacrificio al que será sometido:

No me había marchado, habíame ido, solamente, a decir adiós a la faz de mis montañas, a la faz de mis valles, en donde (año) iba a buscar con qué proveer a mi alimento, a mis comi-

das, en las cuatro esquinas, en los cuatro costados. ¡Ay! ¡oh! Cielo, ¡ay! ¡oh! tierra. Mi arrojo, mi bravura, no me sirvieron. Yo ensayé mi camino bajo el cielo, mi camino sobre la tierra, separando las hierbas, separando los abrojos. Mi arrojo, mi bravura, no me han servido. ¡Ay! ¡oh! cielo ¡ay! ¡oh! tierra. ¿Debo, en verdad, morir, aquí, desaparecer aquí, bajo el cielo, sobre la tierra? (...) Puesto que es necesario que yo muera, que yo desaparezca, aquí bajo el cielo, sobre la tierra, no poder tornarme en esa ardilla, en ese pájaro, que mueren sobre la rama del árbol, sobre el brote del árbol, en donde se procuraron su alimento, sus comidas, bajo el cielo, sobre la tierra. ¡Oh! Águilas, ¡oh! Jaguares, venid, pues, a cumplir nuestra misión, a cumplir vuestro deber; que vuestros dientes, que vuestras garras, me maten en un instante, porque yo soy un Varón venido de mis montañas, de mis valles. ¡Que el cielo, que la tierra, sean con Vosotros, ¡oh! Águilas! ¡oh! Jaguares (*Rabinal Achí*, acto cuarto, en Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, p. 197).

Estas palabras simbolizan, como lo indican Cid Pérez & Martí de Cid (1964), un profundo amor a lo propio, a eso que acompañó la vida del guerrero. Se presenta un monólogo cargado de imágenes simbólicas, en el que se exagera el cariño por la naturaleza, por la tierra nativa (p. 220). El arraigo que había con la tierra, con el lugar de nacimiento es muy importante, y es desde ahí que nace la analogía con el pajarillo que muere en la rama del árbol; morir y descansar en tu tierra, esa que defendiste, pero que también te brindó el alimento y te proveyó de lo necesario para vivir. Por esto pide que, una vez muerto, sus armas, sus vestimentas y sus restos sean llevados a su lugar de nacimiento, para que allí descansen eternamente, y en paz. La obra cierra con el rito sacrificial; las doce Águilas y los doce

Jaguares amarillos, se acercan y toman al cautivo, lo tienden sobre la piedra del sacrificio e inmolan al Varón de los Queché, al abrirle el pecho. Sucede a la inmolación, un coro y danza que efectúan los asistentes al sacrificio.

Rabinal Achí, o *Danza del Tun*, se inscribe como una obra que transita entre las relaciones de poder de los diferentes líderes, y el sacrificio humano, rito tradicional en la cultura mayense. En este caso, el sacrificado (Varón de los Queché) es un prisionero de guerra. Por todo esto, su muerte no se consuma puramente como una venganza, sino más bien, como ofrenda del sacrificio del prisionero al Sol, al entregar su sangre a los dioses. De esta manera, de acuerdo al planteamiento de Patricia Henríquez, el rito sacrificial consumado contribuye al equilibrio cósmico. Esto se veía también en la guerra florida, cuya finalidad no era “apoderarse de nuevos territorios, ni imponer tributos a los pueblos conquistados, sino procurarse prisioneros para sacrificarlos al Sol.” (Caso 2003, citado en Henríquez, 2008, p. 70) Por lo anterior, la muerte no es vista solamente como respuesta a una agresión, afrenta o deshonra, sino que conlleva un sentido simbólico mucho más profundo para la cultura ancestral que pobló parte del actual territorio guatemalteco y mexicano. Lo que vemos en *Rabinal Achí* es, precisamente, la materialización de una práctica ritual, en la que, al enemigo apresado, se le da un trato honroso y virtuoso, conforme a la sentencia que enfrenta.

El lenguaje está cargado de imágenes, metáforas y simbolismos, que aunque pueda resultar monótono actualmente, es propio de la relación con la oralidad en una cultura como la mayense. La obra tiene un altísimo valor discursivo y, por sobre todo, dialógico. La palabra, lleva consigo la ideología de quien la pone en discurso. En este

sentido, éstas nos hablan de la cosmogonía maya quiché, poniendo en evidencia aspectos importantes de su cultura, organización y la relación con el otro, con la alteridad, con lo distinto. Es importante entonces, cómo las palabras van aportando a la construcción de la identidad maya, de esa forma de ser y estar en el mundo, y su relación con la naturaleza.

La representación.

El drama se representó durante tres siglos en San Pablo de Rabinal, en la provincia de Baja Verapaz, en Guatemala hasta que en el siglo XIX, el abate francés Charles Étienne Brasseur, transcribió el texto dictado por el nativo Bartolo Ziz Ziz, que había formado parte de las representaciones de la misma hacía treinta años y conocía de memoria la pieza, habiéndola aprendido de su padre y abuelo, también participantes de la puesta en escena. Hasta ese momento, la obra se transmitió oralmente de generación en generación, por más de trescientos años, manteniéndose y arraigándose en la cultura mayense durante ese período, contando con una planta de movimiento, musical y coreográfica muy definida. El 25 de enero de 1856, seis años después de que Charles Étienne Brasseur transcribiera el texto de labios de Bartolo Ziz Ziz, la obra se representó para que el abate francés afinara su transcodificación, agregando también la transcripción de la música y de la planta de movimiento y coreográfica completa (Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, pp. 208-209). Étienne Brasseur escribió el texto en quechua, para posteriormente traducirlo al francés. Años más tarde, el profesor Georges Raynaud, estudioso de las culturas precolombinas escribió otra versión, también en francés, que fue traducida luego al español por Luis Cardoza y Aragón. La experiencia del abate francés con la cultura maya al



► Dibujo del siglo XIX del sacerdote Charles Étienne Brasseur de Bourbourg.
Fuente: Publicación del siglo XIX (J. Windsor; Boston: Houghton Mifflin, 1889).

presenciar la representación, sumada al conocimiento de Raynaud, nos permiten ubicar a *El Varón de Rabinal*, o *La danza del tun*, como una expresión teatral propiamente prehispánica, y que solamente cuenta con las contaminaciones o alteraciones que la propia traducción a cada idioma pueda provocar.

Entre los mayas, se consideraba al actor como un facilitador, un constructor de puentes entre la trama de las historias rituales y los espectadores, los fieles que presenciaban. Los actores indígenas lograban tal identificación con su personaje dentro de una representación, que se 'poseían', logrando despojarse de su cuerpo normal, dejando ingresar en él toda la naturaleza de aquello que interpretaban, y el espíritu de ese otro cuerpo se apoderaba del *performer*, entregándole el valor para que ejerciese su rol con autoridad. Al ocurrir esta transformación, el actor, de acuerdo a lo que señala Patricia Henríquez (2008):

revelaba en su propia cinesis, motricidad, gestos y voz, una partitura de acciones coherentes con el aliento vital que ingresaba a su cuerpo, en el caso señalado por Horcasitas, con la energía de un Dios específico. De ahí que el espectador interactuaba con el actor 'como si fuera' el Dios, al que incluso veía y leía reconociendo y/o rememorando en él un antiguo lenguaje corporal. (p. 75).

Este trance, provocado por la identificación del actor con su papel interpretativo, modificaba la corporalidad del intérprete, y lo ligaba a una más antigua, que él desconocía, pero con la cual tenía un vínculo ancestral, que reconocía a través de este lugar de representación. Para completar esta transformación, el vestuario se volvía

fundamental, sobre todo el uso de los colores que cada actor lucía en las plumas con las que construía su atuendo. A esto se agregan máscaras de madera talladas, utilizadas para facilitar el cambio de actores durante la puesta en escena, debido a que el esfuerzo que requería la representación, causaba fatiga y cansancio entre los intervinientes. Al estar tras una máscara, y cambiársela, el público no percibía la sustitución de los intérpretes, por lo que no se veía afectado el normal desarrollo del drama.

Una gran dificultad que se presenta para poner en escena esta pieza prehispánica es, desde nuestra perspectiva, cómo la distancia temporal, cultural e ideológica existente entre nuestra sociedad y las culturas amerindias pueden afectar el acto de enunciación y posterior proceso de recepción e interpretación. La obra se compone casi puramente de monólogos extensos, en los cuales hay mucha repetición de frases y palabras, además de un lenguaje cargado de metáforas y figuras simbólicas que pueden hoy parecernos ajenas. Por esto, que cobra vital importancia, para una re-escenificación de esta pieza teatral, el trabajo coreográfico y musical. Los mayas veían en la conjunción de la música y el baile, una sola expresión artística, fundamental para el desarrollo cultural y humano. Por esto, y por su capacidad de transmitir de forma simbólica y abstracta, vemos aquí la posibilidad de profundizar y acercar de forma más rápida y amena la ideología contenida en la obra.

Por otra parte, la composición del elenco debe ser un tema a revisar, precisamente por el trabajo coreográfico-musical. Se menciona que el grupo que representaba la obra, estaba compuesto por más de treinta personas, algo que en nuestros días, se hace cada vez más complejo, por lo menos en nuestro país. A esto, debemos sumar

también el énfasis que debe ponerse en el proceso de enunciación, en la puesta en voz de cada una de esas palabras, buscando una musicalidad que permita captar la atención y facilitar el proceso sensorial del espectador, además de adaptarse al ritmo y cadencia de la música y danza, para lograr un buen ensamblaje.

Ollantay.

La historia de Ollantay.

No importan los cambios en los nombres de los personajes, las épocas y las situaciones más o menos diferenciadas entre sí. Estos matices son normales en las tradiciones de todos los pueblos. Lo que sí importa, y que se puede afirmar, es que el tema era muy conocido y que se difundió profusamente por todo el imperio. (Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, p. 303).

Podemos decir que fueron los mismos habitantes incas, los que construyeron una leyenda en torno a la figura de un guerrero y general de Ollantaytambo y la relación prohibida que mantuvo con la hija de un Inca. Este relato fue traspasado, oralidad mediante, con las alteraciones propias de un trasvasije generacional durante los siglos XVII y XVIII por todo el territorio incaico. El escritor cuzqueño Alfredo Yepes Miranda, recogió en el Valle de Urubamba de parte de los mismos nativos y pobladores del lugar, en 1947, “informaciones y recuerdos conservados por tradición oral, de las hazañas de Ollantay y variados aspectos relacionados con lo narrado en la obra dramática, relatados por ellos con convicción plena de su verosimilitud.” (Rodríguez, 1995, p. 3467).

Todas estas historias fueron construyendo la leyenda de Ollantay, la cual permaneció en el imaginario y tradición oral de los habitantes del Tahuantisuyo hasta que, en la segunda mitad del siglo XVIII, apareciera, escrita por primera vez, completamente en len-

gua quechua. Esta primera versión perteneció al sacerdote Antonio Valdés, quien habría permitido que su amigo Justo Justiniani copiara el códice que le pertenecía, en 1768. El manuscrito original de Valdés desapareció, por lo que la copia de Justiniani es la prueba de su veracidad.

El drama y los temas.

Ollantay pertenece, de acuerdo a los temas abordados y la existencia de sus protagonistas, al *wanka* o drama histórico inca. “Aun cuando no hay alusión a fechas o años, dadas las participaciones de los reyes o equivalentes incas, Pachacutec y su hijo Tupac Yupanqui, la historia, que abarca diez años, se ubica temporalmente entre 1461 y 1471, aproximadamente.” (Rodríguez, 1995, p. 3464). Un alto militar del Imperio, se enamora y mantiene una relación con la hija del Inca, Cusi-Cuyllur, quien queda embarazada del Jefe Guerrero. Ollantay solicita entonces la mano de la princesa. El Inca Pachacutec, celoso protector de la tradición, y consciente de que esa relación va contra las leyes del Imperio, destierra a Ollantay, mientras recluye a su hija en el *Acllahuasi*⁹, donde nace su Ima-Sumac. El guerrero inca se repliega en sus dominios, en Ollantaytambo, y decide rebelarse contra Pachacutec, dispuesto a restituir su honor, y recuperar a la depositaria de su amor. El ejército de Ollantay hace de su territorio una fortaleza inexpugnable para las tropas reales, lideradas por Rumiñahui. Este último, viéndose desesperado ante la necesidad de ofrecerle resultados

⁹*Acllahuasi*: Casa de las vírgenes escogidas. Era un templo en el cual vivían, alejadas de la comunidad, mujeres vírgenes, que eran preparadas para ejercer diversos servicios para el Inca y el Imperio. (Ver *Comentarios Reales de los Incas*, Libro cuarto, Capítulo I, de Inca Garcilaso de la Vega).

al Inca, idea una estrategia para ingresar a la fortaleza de Ollantay. Una vez dentro, Rumiñahui aprovecha el alboroto y regocijo que se producen con la celebración del *Inti Raymi*, abre las puertas de la fortaleza, permitiendo el ingreso del ejército real y la aprehensión de Ollantay y sus fuerzas. Los prisioneros son presentados ante el Inca, Tupac Yupanqui (su padre, Pachacutec ha fallecido años antes). El nuevo monarca muestra misericordia, perdonando a los insurgentes; y restituyéndoles sus lugares de poder y privilegios. La acción termina cuando Ima-Sumac, hija de Ollantay y Cusi-Cuyllur, se presenta para solicitar al Inca que salve la vida de su madre que agoniza. Al concurrir al *Acllahuasi*, caen en cuenta que la mujer es Cusi-Cuyllur. Ante este escenario, Tupac Yupanqui perdona a su hermana, otorgando su venia para que los enamorados se reencuentren luego de la espera de aproximadamente un lustro.

Al revisar el argumento de Ollantay, es necesario recalcar la importancia de esta obra, puesto que ayuda a comprender parte del funcionamiento, ideología, e identidad de la sociedad inca, convirtiéndolo, como menciona José Jiménez Borja, en un registro histórico:

Es meritorio también como documento histórico porque nos ofrece con vistoso colorido y palpitación emocionante cuadros del imperio incaico, en la época de su más alto esplendor político y social. Las costumbres solemnes de la corte, las severas de la religión, las pintorescas y heroicas del ejército (...) Además de su belleza literaria tiene pues el Ollanta un valor como documento que constata la verdad sobre un lejano pasado del Perú. (*Ollantay*, p. 10).



- El noveno Inca, Pachacútec.
Fuente: Ilustración de Guamán Poma de Ayala (coloreada),
en Primera nueva crónica y buen gobierno, 1615.

El aparato gubernamental Inca cumplía una labor estricta en la supervisión del correcto funcionamiento del Imperio en todos sus aspectos, lo que les permitía estar preparados para escenarios de catástrofes u otros. De acuerdo a los investigadores Cid Pérez, & Martí de Cid (1964), la organización del Imperio tenía un carácter 'socialista (p. 29). No obstante lo anterior, también es menester hacer la distinción que, si bien el gobierno inca permitía que todos sus habitantes tuviesen lo necesario para la vida, no es menos cierto que su organización social tenía una marcada distinción de clases, diferenciadas grandemente en posesiones, privilegios, y autoridad. A la cabeza de esta pirámide social, encontramos al Inca, máximo líder civil, militar y religioso, descendientes directos de Inti (Dios Sol), de acuerdo a sus creencias. El trono era heredado por los descendientes del Inca, perpetuando el linaje real por siglos.

Como consecuencia de esa organización, encontramos una gran rigidez y nula movilidad social en el Incanato, primer obstáculo que encuentra Ollantay a la hora de aspirar al amor de Cusi-Cuyllur. Esto queda de manifiesto ya en la primera escena, cuando Willca-Uma (sacerdote del Imperio), escucha los sentimientos del guerrero por la Ñusta y le replica: "Rompiste y enredaste la madeja de tu destino: átala tú y desenrédala. Ve tú solo a hablar al rey, por poco y con mucho respeto, y sufre el castigo que te has buscado." (*Ollantay*, escena primera, en Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, p. 231). A pesar de que Ollantay pertenecía a una clase social de relevancia y había ganado en combate su lugar de privilegio como Jefe Militar del Antisuyo, su posición de nacimiento y diferencia de linaje le impedía siquiera pensar en la idea de pretender un compromiso con una Ñusta, hija del Inca; no existía la posibilidad de aspirar a escalar socialmente, ya sea por méritos militares o civiles. Esto se

refrenda en la tercera escena, en palabras del propio Inca Pachacutec, quien responde a la osadía de Ollantay de solicitar el amor de su hija: “¡Ollantay, recuerda que eres un simple vasallo: cada cual debe permanecer en su puesto; has querido subir demasiado alto!” (*Ollantay*, escena tercera, en Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, p. 238).

La naturaleza guerrera, simbolizada principalmente en la bravura, el arrojo y bizarría tanto de sus líderes, como de todos los miembros del órgano militar incaico caracterizaron a este Imperio. En el drama, Ollantay, es un guerrero de gran fama, y que ha liderado empresas de conquista y expansión encomendadas por el Inca. Aun así, aunque muestra fidelidad y obediencia ante su mandatario, al ser depositario de las características que exponíamos anteriormente, presenta una personalidad autónoma, determinada y altamente apasionada, la que queda de manifiesto en el siguiente pasaje del texto:

¡Oh Cuzco, la bella ciudad! Desde hoy seré tu enemigo implacable. Abriré tu seno para arrancarte el corazón y arrojarlo a los buitres. ¡Ya verá tu cruel rey! (...) Y cuando le ahogue entre mis brazos, veremos si su boca inanimada me dice todavía ‘*No eres digno de mi hija! ¡No la poseerás nunca!*’ (*Ollantay*, escena cuarta, en Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, p. 239).

La pasión de Ollantay por la hija del Inca, opera como detonador para éste y su personalidad decidida, asumiendo las consecuencias de sus sentimientos y sus acciones, aun cuando éstos lo condenen o vayan contra las leyes y tradiciones ancestrales del Imperio Inca. Nuestro protagonista actúa en concordancia a su sentir, por lo que su decisión y accionar están regidos por la pasión, y no por la razón.

Ollantay “está profundamente enamorado, con una amor capaz de saltar por encima de todos los convencionalismos y de todos los obstáculos (...) Se siente como el guerrero que se ha sacrificado por su patria y tiene derechos adquiridos.” (Cid Pérez & Martí de Cid, 1964, p. 299).

Para completar la idea del héroe romántico, es pertinente reiterar el alto valor que tenían las culturas prehispánicas por el honor. De esta manera podemos entender entonces que, en las palabras de Ollantay, no sólo se desprende la idea del sufrimiento por la pérdida de su amada, sino también que el desdén y la humillación sufridos por parte del Inca, han significado una profunda herida en su honor, su orgullo. El amor propio del guerrero ha sufrido una bofetada, que lo impulsa y le ordena la venganza, como forma de restituir su honor, sin abandonar la idea de que, a través de esta empresa, se cristalizará el deseo de reunirse nuevamente con Cusi-Cuyllur.

La transcodificación y la influencia hispánica.

Respecto al origen del texto dramático, no existió ni existe actualmente un consenso por parte de los expertos, por lo que a continuación, y sin ánimo de generar una idea o tesis totalizante respecto a la escritura de esta obra, intentaremos valorar y poner en contexto los argumentos que se esgrimen para aceptar la raíz propiamente incaica, en oposición a una fuente hispánica. Si nos remitiésemos al relato mítico de Ollantay, así como a la importancia y arraigo que tuvo esta historia para los habitantes del Incanato, no habría razón que nos hiciera desconocer el origen prehispánico de la obra. No obstante, el análisis del texto nos sugiere al menos, considerar las teorías que postulan lo contrario.

Escritores e investigadores como Arturo Oblitas o Bartolomé Mitre, afirman que *Ollantay*, es un texto propiamente español o, por lo menos escrito durante la época de la colonia, bajo los cánones del teatro hispánico. Para sostener esta defensa, se sugieren algunos elementos que podrían darnos luces de la hispanidad de la obra, como por ejemplo, la organización del drama, que no se condice con la tradición teatral precolombina. El texto que conocemos de *Ollantay*, está estructurado en diálogos, escenas y actos, algo inexistente en la cultura prehispánica, propio de una parte del teatro europeo. Por otra parte, ciertas reflexiones se basan en el hecho de que la cultura inca es de naturaleza eminentemente oral, lo cual hace inviable la posibilidad de que se haya dejado un texto escrito de la obra antes de la llegada de los conquistadores. En esa misma línea, cuestionaríamos la pureza del texto, en tanto podemos ver la alteración y/o deformación de algunos de los nombres de los personajes que intervienen en la acción dramática en los textos y traducciones que hemos revisado del drama, como también de ciertos términos que son propios del español y que no existían en la lengua quechua, ni en su ideología. De esta forma, por ejemplo, la Princesa Inca Cusi-Cuyllur es nombrada como Estrella; la hija de ésta con Ollantay, Ima Sumac, es traducida al español como Bella. Pachacutec y Tupac Yupanqui son nombrados como Reyes del Cuzco, cuando su denominación en la cultura prehispánica debiese ser la de Inca; o cuando se refiere como 'andícolas', a los habitantes del Tahuantinsuyo; o a Ollantay como 'gran jefe de los Andes', en vez de denominarlo como jefe del Antisuyo.

Inmediatamente expuestos estos elementos, creemos necesario rebatirlos y ponerlos en tensión, en torno a la idea de la transcodificación y posterior traducción de un texto. Si bien la versión del

sacerdote Antonio Valdés, traducida y estudiada posteriormente por Gabino Pacheco Zegarra nos ofrece una división en actos y escenas, propias del teatro europeo, podemos considerarla como una forma de ordenar la acción, para facilitar su lectura y análisis, y no puede suponerse como argumento sólido para presuponer su germen hispánico. Ocurre lo mismo con el cambio en los nombres y denominaciones propiamente quechuas. Toda traducción implica una también una interpretación de quien traduce, por lo que las alteraciones en los textos son inherentes a ese proceso. Para Umberto Eco (2008), el proceso de traducción es más bien una negociación, en la que el traductor luego de leer e interpretar un texto, debe –valga la redundancia– ‘negociar’ con su idioma y su contexto para hacerlo llegar de la manera más cercana a quien lo lee, intentando alterar lo menos posible el sentido del texto original (p. 25). Preferimos entonces, entender los cambios en la traducción de Pacheco Zegarra como una forma de actualizar un texto escrito en quechua, pero que había sido traducido al francés en primer término por Georges Raynaud, con la intención de acercarlo para que pueda ser entendido de forma más sencilla para los lectores hispanohablantes, a fuerza de que esas alteraciones vayan en detrimento del sentido original de la cultura tradicional inca, y no como un argumento para calificar la obra como un texto dramático hispánico colonial. Es más, el mismo traductor del texto de Antonio Valdés, es citado por Pantoja para validar el carácter precolombino de la obra, sosteniendo que Ollantay

no ofrece la menor relación con la literatura de los tiempos de la Conquista y que, en el fondo, el espíritu que se desprende de su conjunto pertenece a un mundo aparte, a un orden de ideas enteramente diferentes a los de nuestra época (Montoya, 1993, p. 91).

Párrafo aparte merece el cuestionamiento a la capacidad del pueblo inca de producir una literatura dramática en el *Tahuantinsuyo*, dado el carácter oral de su cultura. En la ponencia *El teatro quechua como lugar de reflexión sobre la historia y la política*, del antropólogo e investigador Rodrigo Montoya se señala, citando a Jesús Lara, que el pueblo quechua durante el siglo XVI poseía ya una producción dramática importante, incluso por sobre la española de la época. Claramente, el rito de comunión dramática existió en América desde mucho antes que la Conquista española inventara el continente con ese nombre, pero era aprendida y transmitida a través de la oralidad. Lógicamente, los conquistadores construyeron y estructuraron los relatos y la historia, utilizando la escritura como instrumento de poder, control, y sometimiento. La historia se abrió como un espacio de saber que los pueblos nativos 'ignoraban'. La oralidad perdía vigencia, se volvía inestable, ante la posibilidad que entregaba el registro escrito. De esta forma, es lógico que el drama de Ollantay no haya sido transcodificado sino hasta el período colonial.

De acuerdo a lo que propone Pacheco Zegarra (1997), el drama *Ollantay* existiría desde finales del siglo XV o inicios del XVI, siendo incluso representado frente al mismo Inca Tupac Yupanqui o su hijo, para ser transcodificado en lengua quechua en la segunda mitad del siglo XVIII (p. 91). Lo anterior se condice con el carácter eminentemente oral de la cultura inca y explica cómo la obra se habría mantenido en boga durante más de dos siglos. Hay opiniones, incluso como la del lingüista peruano José Jiménez Borja (s.f.), que postulan la aparición del drama a mediados del siglo XV y su transmisión oral hacia los descendientes de los poetas del incanato (p.7)

Otra manera en la que se podría haber resguardado este drama y parte de la literatura inca, es a través de los quipús. Inca Garcilaso de la Vega, señala en sus *Comentarios Reales* (1943), respecto de unos versos que encontró del padre Blas Valera, lo siguiente:

La fábula y los versos, dice el Padre Blas Valera que halló en los nudos y cuentas de unos anales antiguos, que estaban en hilos de diversos colores, y que la tradición de los versos y de la fábula se la dijeron los indios contadores, que tenían cargo de los nudos y cuentas historiales, y que, admirado de que los amautas hubiesen alcanzado tanto, escribió los versos y los tomó de memoria para dar cuenta de ellos. (p. 120).

Jesús Lara, conocedor de la cultura quechua, cree también en la tesis del origen prehispánico de la obra. Señala que en *Ollantay*, el aparataje de la representación no estaba oculto al espectador, algo que no ocurría en el teatro europeo de la época. Era un “teatro de escenas libres, sin tramoya, con facilidad visible, para el cambio, a base de cuadros, con lo que resultaba irrepresentable para el teatro español.” (citado en Pantoja, 1997, p. 92).

Bartolomé Mitre consideraba a *Ollantay*, una de las tantas piezas de ‘capa y espada’, propias del teatro español de la época. De acuerdo a palabras del analista Máximo Pantoja, Mitre basaba su tesis colonialista en el hecho de que, en la obra “intervienen clásicos personajes hispanos como ‘Piquichaquiui’ y el sentimiento de honor por base de la trama (...) y en el blanco y rosado cutis de la ñusta.” (Pantoja, 1997, p. 92). Con respecto a la alusión de Mitre sobre el ‘color blanco y rosado del cutis’ de Cusi-Cuyllur, la referencia es, a lo menos, desacertada y discriminatoria, puesto que se insta-

la desde una percepción muy subjetiva respecto a los habitantes de la América precolombina. Y al hablar de los 'clásicos personajes hispánicos', el problema desde la visión de quien escribe, es que el análisis que propone Mitre entrega una perspectiva parcial y sesgada que monopoliza una visión del teatro, ya que invita a pensar que los personajes graciosos o cómicos solamente estaban presentes en la comedia española o europea. Sin embargo, no hace falta analizar la historia del teatro muy detalladamente para caer en cuenta que dichos personajes han estado presentes en el teatro, indistintamente del lugar y época de producción. Sobre esto, Cid Pérez & Martí de Cid (1964) plantean que

Los *quechuas* tampoco carecían de humorismo; sabían imitar el aspecto astuto y burlesco de algunos animales, como la zorra y el sapo, etc., y conocemos que *Mama Caya*, mujer del Inca *Capac Yupanqui*, tenía en el palacio *truhanes* y *chocarreros*, especie de bufones. (1964, p. 94).

Con la empresa de la Conquista, arribó también a América el imaginario eurocristiano, que se abrió camino, destruyendo la espiritualidad propia de las culturas precolombinas, transformándolos, por medio del Evangelio (y violencia mediante, obviamente), a la fe católica. El teatro no estuvo exento de este cambio y, por lo mismo, el desenlace que nos muestra el texto en cuestión, nos lleva a pensar en la presencia de una clara contaminación hispánica hacia *Ollantay*. El guerrero desposó y embarazó en secreto a la hija del Inca y, luego de esto, huyó y se sublevó contra las fuerzas del nuevo Inca Tupac Yupanqui. A pesar de esto, el monarca lo perdona y le devuelve su lugar de privilegio como Gobernador del Antisuyo, permitiéndole también reunirse con Cusi-Cuyllur y su hija Ima Sumac, otorgándole la

libertad a estas últimas y prodigando de bendiciones a la familia que se vuelve a reunir feliz. Señala Orlando Rodríguez (1995) que, al darse a conocer el texto traducido al español, surgieron las dudas respecto al origen del mismo, entre otras cosas puesto que:

iba en contra del origen prehispánico la unión de la pareja al final de la historia, después de haber transgredido las leyes del incanato (Ollantay tuvo relaciones con una Princesa del Sol y se sublevó contra el Inca); se privilegiaba el perdón y el logro de la felicidad y se ignoraban hechos que, en la más arraigada tradición de estas comunidades indígenas, significaban inexorablemente la pena de muerte. (p. 3465).

La Iglesia, posiblemente, vio en esta historia, una posibilidad evangelizadora. Así lo demuestra la aparición del perdón y el arrepentimiento como motores para la consecución de la felicidad personal y la armonía del Imperio. Sin embargo, si bien es cierto que podríamos ver una visión salvífica y claramente religiosa (católica) en la obra, no es menos cierto que, la actitud de Túpac Yupanqui puede acercarse, en algo, a lo verídico. Esto, porque una vez que el hijo de Pachacutec accedió al poder, se produjo en el Incanato un cambio político importante, que apuntaba hacia un régimen menos autoritario. De acuerdo a lo que plantea Orlando Rodríguez (1995),

Ollantay presenta la transición entre el régimen absolutista de Pachacutec, fiel cumplidor de las leyes provenientes del pasado y que se cumplían rigurosamente, aun cuando atentaran contra los hombres, por su rigidez y crueldad, y la apertura que significó el gobierno de Túpac Yupanqui, con actitudes tolerantes y humanitarias. (p. 3467).



- El décimo Inca, Tupac Yupanqui.
Fuente: Ilustración de Guamán Poma de Ayala,
Primera nueva crónica y buen gobierno, 1615.

Existió según Rodríguez (1995), en la segunda mitad del siglo XV, una evolución política, una transición en la que se daba paso a regímenes menos rigurosos, que se mostraban más humanitarios y cercanos; en desmedro de los períodos absolutistas, rigurosos protectores de las leyes incas, y que *Ollantay* vendría a ser el reflejo de esa transformación. (p. 3468). Otra arista nos la entregan Cid Pérez & Martí de Cid (1964), quienes nos proponen que aunque en la historia de *Ollantay* el perdón no existiese, resultaría según sus palabras, “edificante” proponer esa visión en la representación, con el objetivo de mostrar a un Inca “magnánimo y comprensivo” (p. 318).

Otro pasaje que nos podría dar luces respecto a esta discusión es el encierro de Cusi-Cuyllur. La reclusión de la princesa inca podría ser interpretada como una condena por cometer un acto considerado impropio y sacrílego y que, a través del cumplimiento de la misma, se produzca la purga y expiación de las culpas por medio del arrepentimiento de la indigna que ha deshonrado a su familia; lo anterior, común en la religión católica, que ve el enclaustramiento, la oración y el arrepentimiento como caminos hacia la salvación y la conversión en seres dignos. Sin embargo, si revisamos y analizamos las leyes incas y el celo con el que se cumplían éstas, nos encontraremos con que el castigo que recibe Cusi-Cuyllur se ajusta, de igual manera, a las leyes y tradiciones del Incanato. En su libro *Las costumbres antiguas del Perú y la historia de los Incas*, Blas Valera señala, con respecto a esto, lo siguiente: “Quien cometiere estupro con alguna doncella, consintiendo ella, que sean azotados y trasquilados y puestos a la vergüenza, y él sea desterrado y conducido a las minas, y ella a guardar algún templo.” (1945, p. 58). Aunque no se reconoce en el texto la orden de ser

azotados, ni expuestos a la vergüenza pública, está claro que los castigos sufridos por ambos amantes se condicen con lo que Valera plantea respecto de las leyes incaicas.

Una vez revisados los planteamientos anteriores, es necesario reconocer que el proceso de transcodificación de la obra, y sus posteriores traducciones y ediciones han incluido la influencia, en este caso hispánica. Dicho esto, es preciso afirmar que un proceso de este tipo nunca va a estar exento de dicha 'contaminación' tanto lingüística como ideológica; por esto, aun cuando Máximo Pantoja (1997) mantenga su impresión de "un núcleo dramático incaico sobre el cual se han elaborado o interpolado elementos secundarios que hacen del drama *Ollantay* una rotunda expresión de la literatura quechua –en todos los casos- con raíces precolombinas y elaboración colonial" (p. 95), y emerja como una mirada conciliadora e intermedia, no debemos descartar, a la luz de los testimonios e investigaciones, estar frente, no solamente a una de las máximas expresiones dramáticas del actual Perú, sino también a una obra de origen y producción precolombina, que sufrió luego, al igual que nuestro continente, la violenta invasión y apropiación hispánica.

Luego de aproximarnos a la idea de validar la existencia del teatro precolombino, es pertinente considerar con propiedad tanto a *Rabinal Achí* como *Ollantay* creaciones prehispánicas, transmitidas oralmente y representadas durante siglos. Hoy, estos textos y expresiones que han llegado a nuestras manos –con lo que implican las transcripciones y traducciones- nos invitan a pensar que se vuelve fundamental conocer y reconocer aquello que transitó antes por el espacio que hoy pisamos. No se puede avanzar con necedad, ni arrogándonos la potestad de suprimir o esconder de la historia todo

aquello que es incómodo o que no se ajusta a los cánones que hemos o nos han impuesto como correctos. Por lo mismo, hoy no tiene sentido desconocer la existencia de un teatro precolombino. Para el investigador Darío Gómez Sánchez (2017), reconocer la existencia de literatura prehispánica (y por tanto, arte precolombino), es también un proceso de concientización, de reconocimiento del otro, de su existencia y su condición (p.44). No debemos seguir buscando subterfugios para minimizar el valor de las civilizaciones americanas anteriores a la conquista. Por el contrario, con las pruebas sobre la mesa de su existencia e invaluable valor histórico y artístico, es nuestra obligación estudiarlas y visibilizarlas para nutrirnos de sus elementos, y dar testimonio de su veracidad y relevancia. Como nos señalan Cid Pérez & Martí de Cid (1964), es necesario estar dispuestos a ver estos procesos

no con los ojos del hombre del siglo XX, ni con los ojos del hombre del siglo XVI, sino con los ojos del investigador abierto a todos los ámbitos del saber humano, tratando de comprender el misterio que encierran las culturas precolombinas, y así penetrar en el mundo fascinante y fascinador de su literatura y, sobre todo, de su teatro. (pp. 32-33).

Referencias bibliográficas.

Beyersdorff, M. (1993). La “Puesta en texto” del primer drama hispanoamericano en Los Andes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 19, n°37, pp. 195-221.

Chesney Lawrence, L. (1995). “Rabinal Achí”, en OSORIO TEJEDA, N (Coord.) *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, vol. 3, pp. 3898-3902.

Cid Pérez & Martí de Cid (1964). *Teatro indio precolombino*. Madrid: Aguilar S.A. Ediciones

De la Vega, I. (1943). *Comentarios Reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé Editores, vols. 1 y 2.

Demetrio Cerda, R. (2014). *Ollantay: Relectura de una obra dramática colonial como legado histórico teatral*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Tesis de pregrado.

Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gómez Sánchez, D. (2017). "Literaturas precolombinas. Entre lo ancestral y lo colonial". *Revista Cho-herencia*, n°27, pp. 41-64.

Henríquez, P. (2008). "De la escena ritual a la teatral en una obra de teatro indígena prehispánico: Rabinal Achí o Danza del Tun". *Aisthesis, Revista chilena de investigaciones estéticas*, n° 44, pp. 67-81.

Henríquez, P. (2009). "Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico". *Revista de estudios filológicos*, n°44, pp. 81-92.

Jiménez Borja, J. (s.f.). "Introducción", en *Ollantay* (s.f.). La Paz: Librería editorial América.

Latorre Vásquez, R. (2016). *Historia del teatro latinoamericano: desde el período precolombino al siglo XX: selección de textos críticos y obras significativas*. Chillán Viejo: Ediciones Investigación Cultura y Desarrollo.

M. Nagy, S. (1994). "Apu Ollantay y las circunstancias de su creación", en BEYERSDORFF & DEDENBACH-SALAZAR SÁENZ (Edits.) *Tradiciones orales andinas: discurso y literatura*. Bonn: Holos, pp. 192-222.

Montoya, R. (1993). "El teatro quechua como lugar de reflexión sobre la historia y la política". *Revista de crítica latinoamericana*, año 19, n°37, pp. 223-241.

Estatua de Xipe-Totec. (s.f.). Recuperado el 28 de marzo de 2020, de *Museo chileno de Arte Precolombino*: <http://www.precolombino.cl/coleccion/estatua-de-xipe-totec/>

Pantoja, M. (1997). *Ollantay: drama quechua: texto y análisis literario*. Lima: Ragas S.R.L.

Raynaud, G. (1953). *Rabinal – Achí (El varón de Rabinal) Ballet-drama de los Indios quichés de Guatemala*, vol. 43. Guatemala.

Rodríguez, O. (1995). "Ollantay", en OSORIO TEJEDA (Coord.) *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, vol.3, pp. 3464-3469

Ruz Lhuillier, A. (1981). *Los antiguos mayas*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

Sarmiento de Gamboa, P. (1942). *Historia de los incas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí). (2015). Ciudad de México: Coordinación de Humanidades UNAM.

Valera, B. (1945). *Las costumbres antiguas del Perú, y la historia de los incas (siglo XVI)*. Lima: Los pequeños grandes libros de la historia americana.

Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

El teatro barroco latinoamericano

Juan Valdés Vergara



El barroco y el ultrabarroco americano

El barroco es asociado normalmente a la extravagancia, a lo exuberante, a lo sobre decorado e incluso al mal gusto por la excesiva cantidad de capas puestas sobre la obra. Esto, por un lado, es cierto, es parte de sus características y no es coincidencia de que el barroco haya aparecido en Europa finalizando el siglo XVI. Un estilo marcado por el “derroche” solo podría haber sido posible por la posesión de grandes riquezas, y estas riquezas no podrían estar en otro lugar que en América Latina. El mundo europeo, y España especialmente, se hicieron de grandes cantidades de oro y plata provenientes del nuevo continente, y una buena parte de esas riquezas fue a parar a grandes construcciones arquitectónicas que no escatimaron en gastos ni decorados. Una entrada directa y necesaria para entender las características generales del barroco es el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*, allí Emilio Carilla caracteriza este estilo de la siguiente manera:

(...) límite borroso entre clasicismo y anticlasicismo; predominio de valores religiosos, contrarreformistas; dinamismo (menos forzado que en el manierismo); monumentalidad y pomposidad;

contención (determinada particularmente por vallas políticas y religiosas); realismo (con inclinación a lo feo y lo grotesco); popularismo (con mayor captación popular que el manierismo); en fin, continuidad (o aprovechamiento) de ciertos caracteres manieristas. (1995, p. 527)

Las nociones de *realismo* y *popularismo* propuestas por Carilla son bastante importantes para entender el barroco. Sobre el concepto de *realismo* se hace hincapié en que está apuntado hacia lo feo y grotesco. El barroco viene a eliminar la concepción del clasicismo renacentista de ser un “arte de lo bello”, pero no funciona como un resaltador de lo feo para que aparezca lo bello. Lo interesante que va apareciendo con la inclinación en el arte hacia lo feo y lo grotesco, es el sentido de crisis de la representación en el arte. El barroco ingresa como un cuestionador de las formas en las cuales se estaba llevando el arte hasta ese momento e intenta introducir nuevas concepciones de lo que es el arte, alejándose del clasicismo imperante hasta el momento.

Por el otro lado, el término *popularismo* ingresa en el sentido de una captación más amplia del público, el cual toma como propios los temas de la literatura barroca a pesar de lo compleja que pudiera ser. Este punto será primordial más adelante en la formación de identidades nacionales en la América Latina colonizada, cuando el criollo americano empieza a tomar conciencia de la diferencia que existe entre él y el español colonizador, como también con el indígena originario. Pero esto es una primera lectura de lo que es el barroco realmente.

Para ir más allá en lo que es el barroco (y el barroco para América Latina) revisaremos los conceptos que propone Severo Sarduy

en sus *Ensayos sobre el barroco* (1987). Para Sarduy, uno de los momentos importantes del barroco, fue el caravaggismo: “Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios: así se obtiene -ya lo había formulado la Retórica de Aristóteles- un mayor impacto didáctico” (1987, p. 150). Esto nos interesa por dos cosas: (i) el barroco aparece con una función pedagógica relacionada a la expansión jesuítica utilizando la estrategia de “poner las cosas frente a los ojos” (*ibid.*, p. 151), es por eso que en esta estrategia opera la desnudez y la hipérbole de manera primaria; desnudez para mostrar las cosas sin tapujos e hipérbole para que estas cosas aparezcan en código exagerado. Se presentan sin vacilaciones ni temores, todo con el fin de convencer a quien lo ve; y (ii) el barroco surge también como encuentro con un otro, la yuxtaposición de los contrarios en Caravaggio es el claroscuro, pero esto va más allá de contrastar luz y sombra. Se hace consciente la existencia de la alteridad, por eso tampoco es coincidencia que el barroco apareciese en tiempos de colonialismo, en tiempos donde Europa está ampliando sus imperios hacia nuevos horizontes y se encuentran con un nuevo mundo (para ellos).

El barroco como arte de encuentro con otro genera una segunda acción, la del reconocimiento de uno. Uno se encuentra en la diferencia con otro, y es también uno de los factores de las formaciones de identidad nacional criolla que luego culminarían en guerras de independencia. Moraña (2010) dice que “el Barroco es la mirada que se observa a sí misma y se descubre *otra*, en el proceso de esa mostración originaria, que revela las primeras instancias de cristalización identitaria” (p. 57). En la pregunta por la representación y la pregunta por el otro ocurre un descentramiento en la obra, ya

que no hay solo un foco de atención, ya no está la pregunta por uno mismo, sino que ahora se amplía hacia más espectros. El descentramiento es una clave del barroco, es la anulación de un centro único, es la desestructuración de la cosmogonía galileana del círculo, o como dice Sarduy (1987), la anamorfosis del círculo que deviene en elipse, pervirtiendo la perspectiva de las cosas al descentrar sus principios. La elipse es una figura que posee más de un foco de atención, la lógica barroca kepleriana lo que hace es descentrar los principios de Copérnico y Galilei en donde existía un centro claro y otras esferas girando en círculos alrededor, y lo transforma en una elipse con dos focos de atención, uno claro y predominante, y otro oscuro y oculto. La elipse es el “doble geométrico” de la elipsis, figura retórica importante del barroco, es la supresión de uno por la aparición de otro, es la existencia de un significante visible (el sol) y un significante oculto (la elipse de los otros planetas) (Sarduy, 1987); en este punto hacemos presente otra vez la pregunta por el otro y por cómo lo representamos. Y mientras la elipsis es la supresión para la aparición, la *anamorfosis* es el descentramiento de la perspectiva clásica, del mirar de frente, para que el espectador tenga que mirar desde otros lugares para lograr entender la imagen. Más adelante realizaremos un análisis de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, y ahí observaremos que la perspectiva del lector/espectador se moviliza hacia la figura del sujeto subalterno¹⁰, ya que quien es-

¹⁰El concepto de *subalternidad* proviene de la teoría marxista, especialmente del pensador italiano Antonio Gramsci (1891 - 1937). Desde la lectura marxista, el sujeto subalterno se genera en oposición a las fuerzas hegemónicas del poder, subalternidad viene a ser la subjetivación de la subordinación, es decir, la representación de la subordinación en el sujeto. Mientras que la línea teórica de los Subaltern Studies Group de la India propone una caracterización concreta e inmóvil del sujeto subalterno, Gayatri Spivak (1942 -) en *¿Puede hablar el subalterno?* (1988) tensiona esta definición al situar al sujeto subalterno como un grupo heterogéneo que existe fuera de lo que es la hegemonía. Es por esto por lo que en este caso podemos decir que tanto

cribe ya no proviene desde la tradición eurocentrista, sino que es un sujeto marginal en dos frentes: es mujer y es criolla.

Y de la mano de la anamorfosis como desestabilizador del código regulador de la perspectiva, aparece la *alegoría* como desestabilizador del código regulador de la narración. Hasta ese punto la narración venía siendo nítida y concreta, natural para ser vista de frente, sin agregados inútiles o desvíos en la percepción. Pero la alegoría viene a hacer funcionar el sistema de elipse del barroco, introduciendo un oculto en la narración. Al igual que con la anamorfosis, obliga al espectador a situarse en otro lugar de perspectiva para leer los significados ocultos que pudiesen traer las figuras alegóricas. Sor Juana, por ejemplo, en *Los empeños de una casa* de 1683, les da voz a personajes como La Dicha, La Fortuna, La Diligencia, El Mérito y El Acaso, no para generar personajes internamente profundos con esos nombres, sino para hablar del comportamiento del ser humano y dar una suerte de clase sobre cómo obrar en la vida para poder obtener la máxima dicha posible.

Mabel Moraña en *La escritura del límite* (2010) propone una lectura del barroco americano como “reproductibilidad alegorizante de las luchas de poder que son inherentes al proceso de inserción del mundo americano en el contexto de occidentalismo” (p. 53). El barroco en América Latina ingresa de manera distinta que en Europa, y para Moraña hay una paradoja sustancial en este ingreso: por un lado, el barroco sería una de las herramientas de transcultura-

criollos como indígenas son sujetos subalternos siempre que se encuentran oprimidos por la clase hegemónica, los españoles. Se recomienda revisar los *Cuadernos de la cárcel* vol. 2 (1975) de Antonio Gramsci, y el artículo *¿Puede hablar el subalterno?* (2003), de Gayatri Spivak, publicado en la Revista Colombiana de Antropología, vol. 39.

ción¹¹ europea por excelencia, resignificando imaginarios culturales americanos en un acercamiento al pensamiento eurocentrista cristiano, y sobre esto ya hablamos al tocar la función pedagógica del barroco según Sarduy (1987); pero en su contraparte, el barroco en América Latina sería una de las piedras angulares en la conformación de identidades nacionales y culturales diferenciadas de la península ibérica (Moraña, 2010).

Siguiendo la línea anterior, Lezama Lima (2013) dice que la estética barroca tendría un sentido revolucionario de *contraconquista*. Esto sería mediante la correlación de dos categorías: *tensión* y *plutonismo* (p. 81). La tensión en el barroco americano existe de manera formal, y funciona no como la yuxtaposición de contrarios (como el claroscuro de Caravaggio) ni la acumulación de significantes en una composición, sino como una combinación para obtener una *forma unitiva*. Irleamar Chiampi (2013) en la introducción crítica que realiza a *La expresión americana* (2013) de Lezama Lima, dice que:

Así, en la combinatoria “tensa” de los motivos de la teocracia hispana con los emblemas incaicos en las iglesias peruanas, no se da simplemente la yuxtaposición de figuras religiosas de culturas opuestas, sino “el impulso hacia la forma en busca de la fi-

¹¹ Para Antonio Cornejo-Polar, el concepto de *transculturación* “implicaría a la larga la construcción de un nivel sincrético que finalmente insume en una unidad más o menos desproblematizada (pese a que el proceso que la produce pueda ser muy conflictivo) dos o más lenguas, conciencias étnicas, códigos estéticos, experiencias históricas, etc. Añado que el espacio donde se configuraría la síntesis es el de la cultura-literatura hegemónica; que a veces se obviaría la asimetría social de los contactos que le dan origen; y, finalmente, que dejaría al margen los discursos que no han incidido en el sistema de la literatura “ilustrada” (Cornejo Polar en Mazotti y Zevallos, 1996, p. 55). Se recomienda revisar el artículo *Mestizaje, transculturación, heterogeneidad* publicado en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, n° 40 (1994).

nalidad de su símbolo”. Símbolo aquí, en su acepción etimológica (en griego: *sum-ballein*) significa “poner junto”, “reunir”, “armonizar”. Así, el colonizado expresa su dilema cultural a través de la voluntad artística de salvar las contradicciones por la analogía entre elementos religiosos dispares. (Chiampi, 2013, p. 22)

Y por el otro lado, la categoría de *plutonismo* opera en el contenido crítico del barroco americano. Plutonismo viene del señor de los infiernos, Plutón, que para la cultura romana se refiere al magma ígneo, material predominante del inframundo según el imaginario colectivo. El magma posee dos características claves: en su forma fundida tiene un potencial de destrucción muy grande (la lava de las erupciones volcánicas); mientras que cuando se enfría tiene la capacidad de unificarse y formar rocas ígneas. El plutonismo sería entonces “el fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica’, porque contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural” (*ibid.*, p. 22). Es decir, la capacidad de destruir algo para reformularlo desde los mismos restos dejados.

Si dijimos que el barroco europeo fue una de las formas de transculturación por excelencia por parte de los colonizadores españoles, pues también lo fue por parte del barroco americano a la inversa. Mediante las categorías de *tensión* y *plutonismo* Lezama Lima (2013) advierte que el barroco latinoamericano adoptó una política de transculturación hacia el otro lado, apropiándose y metamorfoseando el barroco europeo para subvertir el orden cultural que se venía gestando en territorio americano.

Moraña (2010) utiliza el concepto de *canibalización* para referirse a este fenómeno y en este proceso de transculturación/

canibalización el imaginario eurocentrista deviene en “anomalía barrueca -perla deforme-” (p. 54) al entrar en contacto con el imaginario sociocultural americano. “Lo anómalo o monstruoso es la marca de una *diferencia* americana¹² que se resiste a la perfección de la esfera, y que incluso rebate la universalidad de su valor estético reivindicando en su lugar la singularidad y la contingencia” (2010, p. 54). El barroco americano se apropia de la diferencia con sus colonizadores, oponiéndose a los cánones con los que vienen en su imaginario y dejando entrever que no existe solo una estética válida, sino que en esta diferencia se vuelven únicos y distintos a ellos.

Y si hablamos de *canibalización*, es imposible no referirse y hacer el nexo con el *Todo Caliban* de Fernández Retamar (2005), en donde América se entiende como el “eco desfigurado de lo que sucede en otra parte”, (p. 33) es decir, de Europa (y de España, en ese tiempo específico). América es el Caliban, el anagrama del caníbal, el salvaje y el monstruoso; y es esta monstruosidad la que se diferencia de Europa, esta monstruosidad es la desfiguración de lo que traen los españoles a estas tierras. Mario Góngora agregará que cuando los españoles llegaron a territorio americano se encontraron con una “geografía física hostil” en donde:

12 Para comprender mejor el concepto de *diferencia americana* debemos entender el concepto de *diferencia colonial*, que según Walter Mignolo (2005) es el mecanismo mediante el cual el pensamiento occidental deviene en hegemónico, dejando a todos los discursos que se encuentran fuera de esta norma como discursos inferiores que deben ser superados. Así, el pensamiento occidental logró colonizar epistémicamente a los pueblos invadidos en el territorio americano y africano. Por *diferencia americana* entenderemos entonces al pensamiento de los sujetos subalternos del territorio americano que se resisten al pensamiento hegemónico eurocentrista. Se recomienda revisar *La idea de América Latina* (2005), de Walter Mignolo.

(...) la vegetación era sofocante y las especies animales escasas en número y variedad, de menor tamaño y peso que las de los otros continentes, menos vigorosas y, para colmo, degradadas por el medio ambiente (el puma no era comparable al león, ni siquiera tenía melena; los perros no ladraban; los pájaros no cantaban; la vicuña y la alpaca eran camellos degenerados, etc.). (...) los únicos animales que asombraban por su tamaño (en relación con sus congéneres europeos o afroasiáticos) eran los repugnantes insectos y reptiles. (1998, p. 39)

Para los españoles, todo lo que había en este nuevo territorio era una copia mal hecha de lo que tenían en Europa. En *La Tempestad* de William Shakespeare (1611), Próspero es la imagen del colonizador, aquel que invade, asesina y esclaviza a los habitantes originarios de las tierras, es aquel que conquista epistemológicamente a los habitantes originarios de las tierras, a Caliban, y les enseña su idioma para comunicarse con ellos. Fernández Retamar (2005) se pregunta entonces: “¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»?” (p. 48) ¿Qué otra cosa se puede hacer sino tomar las herramientas que trae el colonizador y utilizarlas en su contra? Esto es lo que ocurre con el barroco americano. El artista criollo es un Caliban que subvierte las lógicas del barroco europeo para utilizarlo en contra de los colonizadores.

Para Lezama, los protagonistas -o habrá que decir, quizá, los *agonistas*- de ese orden son, en un extremo el letrado o artista criollo que se apropia de los instrumentos del que provee la cultura metropolitana y los subvierte al convertirlos en tecnologías identitarias que le permiten representar, con el lenguaje del colonizador, el *accidentalismo* americano. (Moraña, 2010, p. 72)

En ese lado se encontraría Sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora (ambos Calibanes criollos e intelectuales). Pero por otro sector también se encontrarían los *plutonistas* que forman parte de un barroco mestizo, como el indio Kondori (Caliban hispanoincaico) o Alejaidinho (Caliban hispanonegroide). Estos también toman los imaginarios europeos y en un acto *plutonista* los funden en un nuevo imaginario monstruoso que sería este barroco mestizo.

Este encuentro entre un barroco europeo y un barroco americano, con todas sus implicancias, tanto de canibalismo, transculturación, la creación de un barroco mestizo mediante procesos plutonistas, entre otras cosas, también recibe la concepción de *Ultra-barroco*. Esto quiere decir que este encuentro de barrocos lo que hizo fue intensificar mucho más las características del barroco europeo. Elizabeth Armstrong (2000) sostiene que este término:

Dialoga con la idea del escritor cubano Alejo Carpentier sobre un «Barroco de nuevo mundo», donde *el barroco europeo se topó con formas indígenas que también eran barrocas*. La mezcla con formas indígenas produjo un barroco más intenso, «un barroco a la enésima potencia: un Ultrabarroco». (en Moraña, 2010, p. 87, itálicas de la autora)

Para Carpentier (1975), en donde haya mestizaje (aunque quizás sería más pertinente decir heterogeneidad¹³), habrá barroco, ya que el barro-

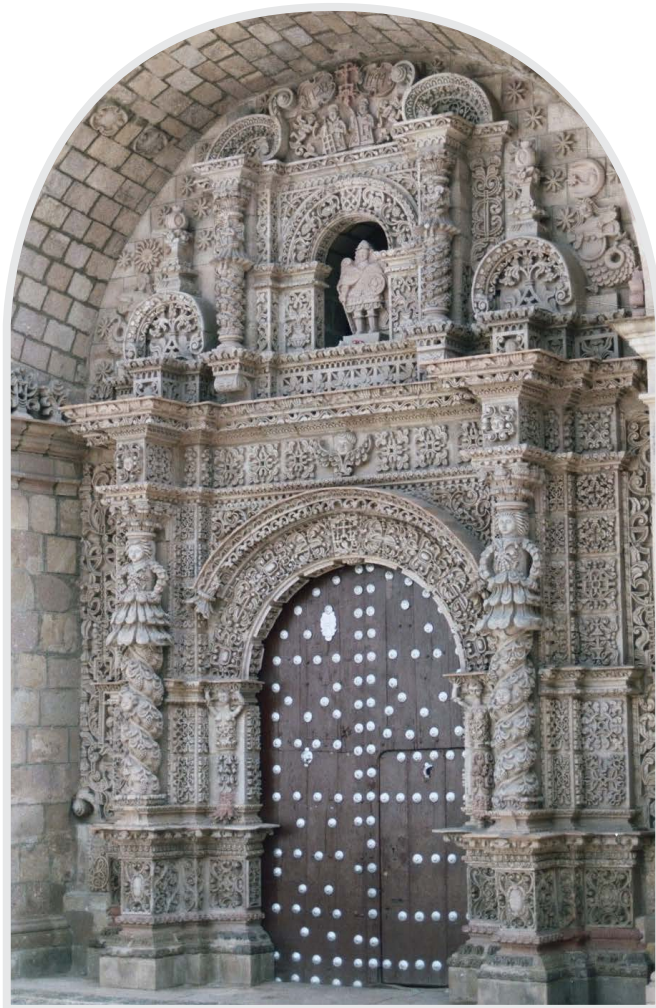
¹³Cornejo-Polar desestimaré el concepto de "mestizaje" en contextos de producción cultural, ya que este término implicaría una síntesis conciliadora que desproblematiza el tema de la asimetría entre los choques culturales, en su lugar propondrá el concepto "heterogeneidad"

co es un arte de la alteridad y del encuentro. En ese sentido, América, continente plagado de diferencias entre sus habitantes y en su historia reciente con la colonización europea, sería un continente intrínsecamente barroco. La cosmología americana es altamente dual, pero no de la contraposición, sino del dualismo complementario. Carpentier da el ejemplo del *Popol Vuh* o del *Chilam Balam*, ambos libros sobre los orígenes de la existencia en la cosmología americana, ambos son muy barrocos en su poesía y en sus contenidos. La cosmología americana es alegórica por excelencia. La arquitectura azteca también es barroca. Para Alejo Carpentier, América Latina desde siempre ha sido barroca.

El barroco europeo al ingresar a América Latina se encontró de golpe con que el barroco ya existía en estas tierras desde siempre, en sus materiales, en sus formas, en sus motivos, en sus paisajes, en todos lados, y al encontrarse con el barroco europeo generan un barroco en su máxima expresión. Además, el barroco americano se nutre aún más con la aparición del criollo, ya que, como hemos dicho antes, el barroco se engendra en el mestizaje y en la diferencia. Y es en esta diferencia, en que el hombre americano se hace consciente de que es una cosa nueva, es un otro anómalo al español, y en esta conciencia de su criollización el barroco crece aún más, ya que el espíritu criollo es un espíritu barroco.

Respecto a la diferencia, aquí se insertan dos nociones interesantes por parte de Moraña (2010) para referirse a la recurrencia del barroco:

para hablar de "procesos de producción discursiva en los que al menos una de sus instancias difería, en cuanto filiación socio-étnico-cultural, de las otras." Y cada una de estas instancias sería "internamente heterogénea." Se recomienda revisar el artículo *Mestizaje, transculturación, heterogeneidad* publicado en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, n°40 (1994).



- Indiátides (versión indígena de las cariátides griegas) hechas por el Indio Kondori en la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Carangas, Potosí, Bolivia. Expresión del Ultrabarroco. Autor: Eduardo Manchon.

diferencia y ruina. Pero, en este caso, *diferencia* no viene a significar solo en su variante identitaria, el reconocimiento de una alteridad, o la distinción entre un uno y un otro, sino que también en su acepción matemática de *residuo* o *resto*. La diferencia, entonces, es también entendida desde un punto de vista marginal del sujeto subalterno. No son solo distintos, sino también socialmente inferiores. Y el concepto de *ruina* viene a complementar esta segunda significación residual, remitiendo “a lo que sobrevive y permanece en una existencia fantasmática, desplazada, fuera de tiempo y lugar” (2010, p. 80).

En esta formación de conciencia sobre ser un sujeto residual, subalterno del discurso hegemónico es que el barroco explota aún más en momentos históricos en donde se ven venir cambios sociales y culturales¹⁴. Sobre esto, Carpentier (1975) da el ejemplo de la revolución rusa con la explosión de Maiakovski, quien a partir de 1912 genera una evolución en la percepción del arte y su rol en la revolución del proletariado, culminando en 1918 con el alzamiento de los bolcheviques contra el Zar. El barroco vendría a ser premonición o culminación de un cambio en el código dominante. Ana Pizarro (1990) dice que “planteamiento poético y nación son dos líneas de una misma voluntad, de un mismo destino histórico. Es decir, el discurso construye nación” (p. 15). Situación que ocurre en América, con la creación de las identidades nacionales y las futuras guerras de independencia.

¹⁴ Para Antonio Gramsci (1975) “Las clases subalternas sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan” (p. 27). Con esto se quiere decir que, aunque las clases subalternas generen discursos contra hegemónicos, especialmente en momentos históricos de cambios sociales y culturales, seguirán siendo sujetos subalternos hasta que su discurso se transforme en hegemónico. Ejemplo de esto serían los discursos contra hegemónicos creados por los criollos en estos tiempos, que antes de las guerras de independencia seguían siendo discursos subalternos, pero luego de las guerras de independencia se transformaron en discurso hegemónico.

También se le llama *fenómeno del retorno* a este lugar en donde el sujeto subalterno comienza a generar respuestas sociales diferenciadas al discurso hegemónico, a través de las mismas formas impuestas por el sector dominante. “Estas respuestas tendientes a impugnar el discurso hegemónico y los principios de legitimación en los que éste se apoya, *se desarrollan y afianzan hasta constituir formas alternativas dentro de la totalidad social*” (Moraña, 1998, p. 31, itálicas mías). A estas respuestas de desobediencia y alteración, Moraña las llama “formas de conciencia subalterna” (p. 31) debido al lugar que ocupan en la vida política del momento. Y el sujeto subalterno en América Latina comienza a generar conciencia de su posición con el espíritu barroco.

Hay una imagen que describe Alejo Carpentier en su conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso* de 1975, en donde recuerda una mensajería entre Goethe y un amigo de él, en donde le comenta lo maravilloso que será edificar una casa en un lugar donde la naturaleza ha sido domada por completo. Para el autor, esto jamás podría decirse en territorio americano. Y es que la naturaleza en América es indomable, como toda su historia. América Latina sería, entonces, un territorio barroco y esto implica un problema en el lenguaje de los colonizadores, en palabras de Ana Pizarro:

El problema también de los que vinieron fue que al ver la naturaleza necesitaron describirla, y para ello tenían sólo el lenguaje que conocían. Pero sucede que el río que ellos veían, que era un río desbordante como el Orinoco, no respondía a su noción de río. Necesitaron desbordar el lenguaje. El lenguaje tuvo que hablar de otros árboles, describir otros pájaros. (1990, p. 16-17)

El territorio Latinoamericano ya era barroco antes que llegaran los colonizadores, era barroco en su naturaleza indómita. Como no podía ser descrita por los colonizadores, tuvieron que recurrir a su lenguaje barroco para describir paisajes barrocos, es decir, se generó un barroco a su enésima potencia. Y el sujeto subalterno se hizo consciente de esta realidad, creando lucidez sobre la diferencia que existía entre los colonizadores, quienes se plantaron como superiores, frente a ellos.

El teatro barroco latinoamericano

La vida social en los virreinos prácticamente era una copia de lo que ocurría en el lado peninsular, tenían casi la misma estructura de jerarquías sociales en donde, por ejemplo, la corte virreinal era un calco versión miniatura de la corte europea. “El virrey solía ser un noble que venía desde España con su séquito de hombres de confianza. El cuadro se completaba en América con criollos y, ocasionalmente, con indígenas y mestizos en cargos menores” (Carilla, 1995, p. 529 en *DELAL*). A partir de la Modernidad, en el arte surgió un deseo por lo nuevo como oposición a lo antiguo, la idea de una creación única fue lo que nutrió a los artistas de la época moderna. Octavio Paz afirma que “lo que distingue a la modernidad es la crítica: lo nuevo se opone a lo antiguo y esa oposición es la *continuidad* de la tradición” (1981, p. 343). En ese momento en España lo que estaba ocurriendo era una explosión de la novedad a partir de lo desconocido, lo raro y extravagante, ya hasta el nivel de mero capricho estético, apareciendo en la moda de hombres y mujeres, y abarcando un espectro socioeconómico muy grande, lo que vuelve a hablar del carácter ciudadano masivo que tenía el Barroco. Si según Paz, en el arte clásico lo novedoso era una variación del mod-

elo antiguo, y en el arte moderno la novedad era la ruptura, en el Barroco la novedad era la extravagancia (*ibid.*, p. 344).

En la época de la colonia, para Henríquez Ureña (1985), uno de los principios que prevalecían en la sociedad, además de la religión, era el de la cultura artística; “Suponía la coronación de la vida social, del mismo modo que la santidad era la coronación de la vida individual” (p. 123). Las fiestas eran realizadas a modo de ostentación, para que el pueblo pudiese admirar las riquezas que aún existían en el reino, o crear la ilusión de ellas. Estas fiestas tenían procesiones, fuegos artificiales y una gran cantidad de piezas dramáticas con la maquinaria tramoya más grande posible. José Antonio Maravall dice que:

Las fiestas van ligadas, como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma. Son, como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso, de carácter político. Lo advirtieron reyes y ministros que gastaban en fiestas lo que no podían. (1975, p. 489)

Entonces el atractivo por lo novedoso recalaría rápidamente en la literatura y en el espectáculo teatral. Aparecen autores como Lope de Vega, Luis de Góngora, Tirso de Molina o Francisco de Quevedo, aunque el más importante será Pedro Calderón de la Barca, autor que marcaría el fin del Siglo de Oro español con su muerte. Para José Juan Arrom (1967), las fechas de nacimiento y muerte de Calderón de la Barca también funcionan para separar los ciclos del teatro barroco latinoamericano, pero al revés. Entre 1600 y 1681 se encontraría el ciclo de “lenta alborada” del barroco latinoamericano,

mientras que en la península española se encontraban en el máximo apogeo del Siglo de Oro. Luego entre 1681 y 1750, la producción teatral ibérica comenzó a decaer y en América Latina el teatro barroco tuvo su “apogeo y ocaso”. La razón sería sencilla y tiene directa relación a lo que venimos diciendo sobre la copia que resultaban ser los virreinos respecto del territorio español, y es que mientras el barroco español estaba en su apogeo, a Latinoamérica llegaban las mejores producciones directamente desde España y no había autor americano que le pudiera competir a los grandes de Europa (a excepción de Juan Ruiz de Alarcón, caso que abordaremos más adelante). Luego, con el decaimiento de la producción española, en América Latina comenzaron a surgir grandes autores que podían nutrir de excelentes piezas al repertorio americano.

Por otro lado, para Ana Pizarro la creación literaria en tiempos de la colonia se puede dividir en tres fases: implantación, superación e independencia. El arte barroco latinoamericano se encontraría en la primera fase, extendiéndose desde “la textualización dialógica de la conquista hasta antes del surgimiento del discurso ilustrado de fines del siglo XVIII” y sería “un período en donde surge la voz anticolonial desde el mismo colonizador, una etapa en que la palabra se fragua en el mimetismo y el encubrimiento, que conforma un lapso de aprendizaje y de formación” Por lo que, además de nombrarla fase de *implantación*, también sería una fase de *formación* (1985, p. 30).

El autor del que hablamos de que pudo hacerles frente a los españoles, Juan Ruiz de Alarcón, fue un escritor mexicano que se posicionó en el centro mismo de la producción española con grandes piezas como *Las paredes oyen* (1617) y *La verdad sospechosa* (1618). Habría ciertas características que separarían a Ruiz de

Alarcón de los autores españoles más reconocidos de la época, estas serían, para Pedro Henríquez Ureña (1913): ser un escritor discreto, de sobria medida, con aguda observación brevemente expresada, proverbial cortesía y en donde destaca el propósito moral y el temperamento mediativo. Estas características también correrían para los otros escritores de Nueva España de la época, aunque existe una discusión respecto a que en esos tiempos no podría haber existido algo así como una mexicanidad determinada, mientras que otra vertiente dice que sí existe una sensibilidad propia de los escritores de América Latina, tesis a la que adscribe tanto Arrom (1967), como nosotros. Como dijimos anteriormente: el territorio americano es barroco de por sí, y para hablar de un lugar barroco es necesario hacerlo desde un lenguaje barroco, lo que espontáneamente provocaría un *ultrabarroco* propio de la literatura latinoamericana.

Según Arrom (1967) la gran innovación que haría Ruiz de Alarcón a la literatura dramática de la época es el especial cuidado aplicado a la psicología de los personajes, dejando de lado los necios personajes moralizantes tan típicos de la dramaturgia española. Este proceso luego es tomado y copiado por los escritores de occidente, dando luz a la “comedia de caracteres” tan típica en Francia con exponentes como Corneille, Molière y Scarron.

Respecto a los personajes peleles y moralizantes del drama barroco, es importante mencionar que el género tratado comúnmente en este teatro es el de las comedias religiosas. Y es que más allá de lo novedoso que pudiese ser la estética del barroco, esa novedad está solo presente en lo externo, en lo superfluo del teatro, ya que esa novedad no está permitida en cuanto afecte al orden político-social, José Antonio Maravall (1975) sostiene que:

(...) bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina -no estaría de más emplear aquí la voz «ideología»- cerradamente antiinnovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales. (p. 453)

Mientras que el teatro barroco en España buscaba decorar en lo externo con altiva exuberancia para evitar una peligrosa incursión en los temas más profundos que pudiesen afectar al orden monárquico, y así mantener el dogma dominante en completa tranquilidad; en América Latina este “código culto, alegórico y ornamental” (Moraña, 1998, p. 30) ingresó para realizar una labor pedagógica y evangelizadora en los habitantes de estas ‘nuevas’ tierras, algo así como el *lenguaje oficial del Imperio* según Moraña (1998), o un *Barroco de Estado* según John Beverley (1987); “por eso, en teatro, se prefieren los temas transitados a los inexplorados, los asuntos divinos a los humanos, los argumentos fabulosos a los verosímiles, los personajes alegóricos a los reales, lo aparente y remoto a lo verdadero e inmediato” (Arrom, 1967, p. 49). El colonizador utiliza el teatro barroco para adoctrinar a las personas de este nuevo lugar desconocido, por eso la gente comienza a consumir este tipo de teatro de manera preferencial, porque es la doctrina que se aplica sobre ellos.

Notable es el caso de Juan de Espinosa Medrano, también conocido como *El Lunarejo*, quien, siendo un criollo del Virreinato del Perú, teólogo y con amplios conocimientos del español y el quechua, escribe el *Auto sacramental del Hijo pródigo* en quechua. Esta práctica se comenzó a hacer costumbre para llegar a un tipo de

público específico, y así poder realizar la labor evangelizadora de manera mejor acabada. Ahora bien, el caso del Lunarejo es especial porque comienza a vislumbrarse la apropiación del código barroco por parte de los intelectuales criollos para posicionar sus propias inquietudes, especialmente las relacionadas hacia la formación de una identidad criolla y una diferencia con el español. Mabel Moraña rescata estos aspectos en la obra de Sigüenza y Góngora, y del Lunarejo, en donde allí:

(...) aparece concretamente el concepto de «patria» casi siempre en contextos donde sirve como elemento diferenciador con respecto a la indiferencia arrogante de los europeos, y para identificar un proyecto cultural que no se extendía aún mucho más allá de los límites reivindicativos del sector criollo ni descartaba todavía la matriz española. (1998, p. 43)

Ana Pizarro pone énfasis en que no se puede entender el fenómeno de la literatura latinoamericana como un reflejo mecánico de la literatura metropolitana, sino que en Latinoamérica la creación artística comenzaría a surgir como “respuestas desarrolladas en condiciones de dependencia económica y social, que lejos de entregar una expresión especular de esta relación, genera más bien mecanismos de descentramiento, de deformación, de respuesta creativa” (1985, p. 29).

La aparición de autores como Sigüenza y Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz concordará justamente con el segundo ciclo del teatro barroco latinoamericano, que para Arrom (1967) se caracterizará especialmente por el miedo a la censura, y por tanto, por un acomodamiento formal, una genuflexión a la corona y con el paso de

los años, un desgaste en la estética común de los artistas que llevaría al barroco americano a su ocaso.

Pero mientras estuvo en su apogeo, el teatro barroco latinoamericano vio el surgimiento de Sor Juana, una de las poetisas más importantes de la literatura mundial que logrará desmarcarse de sus contemporáneos. Su caso es parecido al de Juan Ruiz de Alarcón: en lo externo es fiel a la fórmula utilizada desde la península, pero en lo interno deja aflorar sus propias ideas y sentimientos. Caracterizada por la maravillosa utilización del humor en sus comedias y sainetes, tiene claro que el teatro no es solo estética verbal, sino también espectáculo auditivo y visual. En *Los empeños de una casa* (1683), una de sus obras más notables que debe su nombre a la pieza de Calderón de la Barca *Los empeños de un acaso* (1639), logra volver la trama complicada entre los enredos de los personajes y hace de estos unas creaciones muy agudas con claro sello autoral, incluso viendo en su personaje principal, Leonor, un guiño a la vida personal de ella misma (Arrom, 1967). Y aunque no hay que confundirse con que esto sea una obra autobiográfica, el solo discurso autobiográfico se inserta en el estilo de la autora como una prefiguración “de la identidad social y de la alteridad represiva del interlocutor. El ejemplo de sor Juana es, en este sentido, el más rotundo, porque en ella convergen una actualización precisa del código barroco y una conciencia aguda de la marginalidad” (Moraña, 1998, p. 44). Sor Juana toma su posición de doble subalternidad para posicionarse en su narración desde allí e interpelar al lector y espectador sobre los problemas que esto conlleva, es decir, plantea las interrogantes respecto a la identidad criolla y su posición inferior frente a los colonizadores españoles, siendo muy consciente del lugar marginado en el que se encuentra, como criolla y como mujer.



► Ilustración libre de un corral de comedias barroco.
Autor: Alejandro Rojas.

Respecto al espacio físico y material en donde se llevaba a cabo la producción teatral de la época, Arrom (1967) destaca que eran dos los espacios principales de representación: por un lado el Palacio en el Virreinato del Perú (y a veces también en el Virreinato de Nueva España), en donde las piezas eran representadas en festejos reales producto de algún acontecimiento especial; mientras que por otro lado, en el Virreinato de Nueva España, se alzó un espacio llamado Coliseo Viejo.

Y si hay algo que caracteriza a una industria artística, es la reiteración y el desgaste de los códigos. Así comienza lo que sería el ocaso del barroco latinoamericano en el siglo XVIII. Según Arrom (1967), dos serían las razones más grandes del desgaste del barroco en el teatro latinoamericano: (i) la constante utilización de los mitos griegos para ser representados, siendo previamente pervertidos por la pluma de los autores de la época, además de las reescrituras de comedias exitosas en Europa como las de Corneille y Molière y; (ii) la imitación del aparato teatral italiano, abandonando la tradición española del telón como principal objeto escenográfico. Y en este punto aparece la mayor explotación del recurso barroco. Si ya se habló de que el barroco es asociado con extravagancia y exceso, pues eso es justamente lo que ocurrió en el teatro: olas que aparecen en escena, cerros que se abren o Dioses que flotan por el escenario, pero el colmo de la exageración, que podríamos decir que fue lo que superó todo exceso, es el ejemplo de la obra de Eusebio Vela *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, en donde una escena inicia de la siguiente manera: “Con grande estrépito de truenos, se abre el monte, y se descubre Platón en medio de llamas; y en el aire varias aves nocturnas y las Furias a los lados” (Arrom, 1967, p. 100).

Si Juan Ruiz de Alarcón (y El Lunarejo) fue la alborada del barroco y Sor Juana Inés de la Cruz (aunque igualmente Carlos de Sigüenza y Góngora) su apogeo, podemos decir que la obra de Eusebio Vela (y también la de Pedro de Peralta Barnuevo) serán el ocaso de esta tendencia teatral ya desgastada, plagada de efectismos y rimbombante aparato teatral. El barroco teatral se vería apagado en las tierras de Perú y México, agotados de piezas teatrales en los palacios del Virreinato del Perú para celebrar cada acontecimiento del territorio; y en el Coliseo Viejo del Virreinato de Nueva España, en donde, como se dijo antes, se transformó en una industria comercial de generación de piezas teatrales de repetidas tramas y grandes maquinarias con ejércitos que se enfrentan, dragones que escupen fuego, montes que se abren y un largo etcétera de todo lo que se pudiera imaginar.

Referencias bibliográficas

Arrom, J. J. (1967). *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*. Ciudad de México: Eds. de Andrea

Calabresse, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra

Carpentier, A. (1975). *Lo barroco y lo real maravilloso*. Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de Mayo de 1975

Chiampi, I. (2013). *La historia tejida por la imagen*. Edición electrónica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

Fernández Retamar, R. (2005). *Todo Caliban*. Bogotá: ILSA.

Góngora, M. (1998). *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Universitaria

Lezama Lima, J. (2013). *La expresión americana*. Edición electrónica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel

Moraña, M. (1998). *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. Ciudad de México: Facultad de letras y humanidades UNAM

Moraña, M. (2010). *La escritura del límite*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert

Pizarro, A. (1990). *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de cultura Juan Gil-Albert

Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Skirius, J. (Ed.) (1981). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. de México: Fondo de Cultura Económica

Varios Autores (1995). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Caracas: Monte Avila Editores

La emergencia de la pregunta por la
identidad en dos obras dramáticas de
sor Juana Inés de la Cruz

Consuelo Pinilla Fernández



La obra de Sor Juana Inés de la Cruz se enmarca en un contexto particular: el Virreinato de Nueva España. México del siglo XVII. El México colonial, aquella nación en ciernes situada en un territorio desdoblado, copia del original ultramarino, sin el derecho aún a poseer un nombre propio. Un abismo media entre el mundo que vio nacer la producción literaria de *la décima musa* y quienes estudiamos su obra, sin embargo, una pregunta sirve de puente entre ambos universos, una pregunta que se repite como eco a través de los años, similar a la que le hicieran a Fernández Retamar en los años 60: ¿Existe una identidad latinoamericana? El autor de *Calibán* argumenta que hacer semejante pregunta es lo mismo que cuestionar la existencia misma del sujeto latinoamericano, es poner en duda “nuestra realidad humana misma y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte” (Retamar, 2005, p. 33). Esta sospecha no era sino certeza en el momento en que vivió y escribió Sor Juana: Latinoamérica no era más que una extensión de la corona española, un territorio sin voz ni pensamiento propio y, por supuesto, sin identidad. En el México virreinal no existía nada similar a un ‘sujeto’ americano, ¿cómo iba a existir, si no había si-

quiera palabras para nombrarlo? El americano era un bárbaro, que podía, con mucha suerte, aspirar a ser una copia mal hecha del sujeto metropolitano. "(...) solo la cultura europea es racional, puede contener 'sujetos'. Las demás, no son racionales. No pueden ser o cobijar 'sujetos'. En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. Solo pueden ser 'objetos' de conocimiento y/o de prácticas de dominación" (Quijano, 1992, p. 16). Y eso considerando solo los cuerpos asignados biopolíticamente como hombres. Ni hablar de la posibilidad de existencia de una mujer que se expresara con voz propia. Y, sin embargo, sor Juana habla. Es responsable de una vasta producción literaria que incluye obras de diversas índoles. Fue reconocida, en su tiempo (hecho no menor), como una de las más importantes poetisas del territorio de Nueva España; apadrinada por virreyes y perseguida por los censores de la iglesia, Juana Inés de la Cruz, una monja criolla, supo hacerse escuchar a pesar (y a través) de los modelos hegemónicos de producción artística de su época. Y es que su obra no es solo una muestra de virtuosismo literario, sino que es también vehículo de un discurso ideológico potentísimo, que la ubica dentro de las primeras voces que se preguntan respecto a la posibilidad de existencia de algo así como una 'identidad criolla'.

Aun así, "su obra nos dice algo pero para entender ese algo debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio: lo que no se puede decir (...) La comprensión de la obra de sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta esa obra." (Paz, 1993, p. 17). Como bien advierte Paz, para comprender la potencia del discurso identitario que se encuentra presente en su producción literaria, es necesario considerar cómo se relaciona esta con el contexto en que fue producida. La censura, implícita y explícita, impuesta por

la iglesia y la corona española fue un obstáculo que los autores de la época debieron sortear de las maneras más diversas, puesto que ante estas prohibiciones lo que cambia son las formas del decir, y no así lo dicho, las ideas se protegieron de la censura ocultándose en el 'estilo'; se replegaron en los modelos canónicos, en las formas aceptadas del arte, logrando de esta manera traspasar la frontera del tiempo y llegando a nosotros con el nombre de Barroco. El arte Barroco, el arte de la sobreabundancia, del abuso del artificio, de la superficie hiper-saturada, es precisamente el lugar donde lograron esconderse, y desde donde lograron emerger, las primeras preguntas respecto a esta identidad heterogénea que se conformaba en el México colonial.

Lo que se inaugura con el Barroco, en el naciente territorio hispanoamericano, tiene que ver con una nueva concepción del mundo, con un modelo epistémico que ya no considerará más a Europa como el único centro en torno al cual se organiza todo. El habitante originario del territorio hispanoamericano comienza a preguntarse por su propia existencia, por la posibilidad de erigirse en tanto sujeto. El ejercicio estético, en este contexto, tiene que ver con la representación de la persona del autor al interior de la obra, y este mecanismo de búsqueda del sí mismo dentro de la representación, es un intento de validarse en tanto sujeto desde el lugar marginal en que se encuentra. Es Velázquez pintándose pintando dentro del cuadro. El sujeto subalterno pugna por aparecer, por ser visto en su intento de reconocerse a sí mismo a través de la representación artística (pictórica, literaria, teatral), busca hacerse un lugar en el orden social, que lo margina, que lo denigra y que lo anula al negarle el derecho a existir. La pregunta sobre la identidad se vuelca entonces en la reflexión sobre la posibilidad de representar-se a sí mismo del

sujeto subalterno. No es ¿Existe la cultura latinoamericana? sino: ¿Existo yo?

El lugar del teatro de sor Juana en la pregunta por la identidad

Como ya se mencionó, la obra de sor Juana está fuertemente influenciada por la censura que sobre ella se cernía, tanto por el contexto de la época, como por su condición de mujer religiosa, de manera que para analizar el discurso ideológico que allí se esconde es necesario abocarse a los mecanismos formales en que este se repliega.

A continuación, se llevará a cabo el estudio de la obra dramática profana de sor Juana Inés. Se trata de las comedias *Los empeños de una casa* (1683) y *Amor es más laberinto* (1689), ambas catalogadas comúnmente dentro de la categoría de las comedias de capa y espada, típicas del siglo de oro español, y que eran comúnmente ejecutadas como parte de celebraciones en la corte virreinal de la Nueva España. Las comedias mencionadas fueron creadas y representadas especialmente para celebrar a los virreyes con ocasión de su llegada al territorio y de su onomástico, respectivamente. Estos hechos no deben ser pasados por altos al estudiar críticamente las obras dramáticas, ya que, como se sabe, el arte dramático no es, como la literatura, un objeto artístico completo en sí mismo, sino que es la base de una representación, una puesta en escena que considera no solo el factor textual (lingüístico), sino también la presencia de cuerpos de actores y actrices quienes, en conjunto con los otros elementos escénicos teatrales (escenografía, vestuario, música e iluminación) dan lugar al fenómeno teatral, que se puede dar por concluido solo con la presencia los espectadores en un espacio-tiempo particular, que, en estos casos, fueron precisamente estas fiestas palaciegas.

Si estábamos hablando del arte Barroco en Latinoamérica como la expresión estética de una episteme en la cual el mundo aparece desdoblado, siendo así América un reflejo-copia del original modelo europeo, podríamos suponer que el teatro puede ser uno de los agentes políticos más potentes a nivel de discurso formal. Esto ya que, si lo que se está poniendo en crisis es precisamente la comprensión de la realidad como algo verdadero e incuestionable, el espacio de la representación teatral es, por así decirlo, una maqueta de esta realidad, la cual puede no solo ser alterada, sino también aprehendida por los espectadores de manera directa, sin mediar palabras que expliquen la tesis (cosa por lo demás imposible, como también se ha mencionado), esto porque “(...) la información que la imagen proporciona produce una realidad concreta que actúa hasta en los sentidos más íntimos del observador y puede hacerle confundir la imagen con la esencia sin que este acontecimiento resulte inmoral, pecaminoso, bárbaro” (Pezze, 2015, p. 44).

Las fábulas y argumentos de las comedias mencionadas no sobresalen por la temática que abordan, ni mucho menos por los discursos que esgrimen los personajes (si bien no dejan de sorprendernos la inteligencia y virtuosismo del que hace gala la monja jerónima). Lo que llama la atención en ellas es precisamente lo no dicho, aquello que emerge entre las palabras, lo que, podemos suponer, se completa con la puesta en escena. Sor Juana utiliza la estructura de composición tradicional de la época, pero logra subvertir la forma y darle lugar a preguntas que no solo poseen un interés museístico o valor en tanto curiosidades, sino que parecieran ser parte de debates que, aún en estos tiempos, están lejos de concluir.

El juego de espejos

Las comedias que se representaban en las fiestas cortesanas del virreinato tenían una estructura fija, que se componía, como mínimo, de una loa y la historia central de la comedia, separada en jornadas (usualmente tres). La loa es un prólogo en el cuál, mediante la intervención de personajes alegóricos, se alababa a las personalidades en cuyo honor estaba realizándose la celebración. Además de estas partes, las comedias podían estar intervenidas por saraos (representaciones de fiestas con música y bailes), sainetes (breves piezas de carácter jocoso) y canciones. *Amor es más laberinto* (1689) presenta la estructura básica, mientras que *Los empeños de una casa* (1683) los contiene todos. Ahora, lo que resulta sumamente interesante en la elaboración de estas estructuras, en ambas obras, es la manera en que sor Juana relaciona las temáticas de loas, saraos, sainetes y canciones, con el discurso/tesis particular que se aborda (también de manera subrepticia) en las historias centrales.

Cada una de las partes que componen el total de la obra merecen un análisis propio, pero, por lo pronto, nos abocaremos al estudio de estas como un todo entrelazado, compuestas de diversas partes, como un juego de espejos superpuestos en cuyas repeticiones se pierde la mirada, llegando así a olvidar cuál es la imagen original. Es quizás por esto mismo que resulta difícil la articulación de un argumento lineal y progresivo que guíe la lectura; la mirada del espectador va y viene en las repeticiones, tal y como ocurre con el objeto de la comedia: este se encuentra a ratos tan evidente que pareciera no poder referirse a otra cosa, y a veces sin embargo se pierde entre los pliegues de la comedia misma. Definir el lugar de la mirada de este análisis se vuelve entonces fundamental para no perderse en los

recovecos sin poder volver. Y esta mirada, como ya se ha mencionado, está puesta en la pregunta sobre la posibilidad de validación del sujeto latinoamericano, desde el acto mismo de la enunciación de la pregunta sobre su propia existencia. Es precisamente esta pregunta la que aparece esbozada en varios de los diálogos de las obras, pero no es siempre una pregunta directa; aparece también en forma de reflexiones en torno a cuestiones típicas de lo que, recién nosotros podemos decirlo con algo más de propiedad, configura los problemas de la construcción de identidad del territorio de América Latina. En la loa de *Los empeños de una casa*, por ejemplo, aparece representado el conflicto moderno por excelencia: razón versus naturaleza; la crisis de la representación y el develamiento de la identidad como una construcción mutable; el problema del **sincretismo** como mecanismo de supervivencia de las culturas indígenas bajo formas extranjeras; por mencionar algunos.

En esta loa, Sor Juana hace aparecer la dicotomía razón-naturaleza en las voces de personajes alegóricos disfrazados con otros nombres: Fortuna y Mérito. En la disputa por la Dicha ambos arguyen a su favor ser los merecedores del premio y, describiendo los motivos de aquello, cada uno se define a sí mismo tanto como define, por oposición, a su contrario. El Mérito se nos presenta acompañado de la Diligencia y ambos representan la razón moderna, hacen gala de un temperamento calmado y estable, previsor y analítico. Por el contrario, acusa a la Fortuna de ser impulsiva y antojadiza, y por lo mismo, poco confiable y más bien dada a lo instintivo, ubicándola así en el espectro de la naturaleza.

¿Eres tú más que un efugio / y una razón que se da / por obrar
la sinrazón? / ¿No eres tú del desconcierto / un mal regido reloj,

/ que si quiere dar las veinte / al tiempo de dar las dos? / ¿No eres tú de tus alumnos / la más fatal destrucción, / pues al que ayer levantaste, intentas derribar hoy? (Cruz, 2013, p. 628)

La acusación en contra de la Fortuna/Naturaleza no es nueva, es más bien uno de los argumentos fundacionales de la colonización cultural de América Latina¹⁵. La asociación de las culturas prehispánicas con las nociones de Naturaleza y Barbarie fue una constante que justificaba (y justifica) mecanismos de opresión como lo fueron la esclavitud y el exterminio (tanto de las personas como de sus tradiciones culturales). El hombre moderno europeo había sido baluarte de la razón y la civilización desde siempre, y es a ese ideal al que se supone debían aspirar los criollos del 1600. Siendo así, no sería llamativo este conflicto si es que la resolución planteara una respuesta unívoca en favor del Mérito. Sin embargo, Juana Inés de la Cruz no solo realiza una defensa de los valores de la Fortuna y el Acaso, su no menos antojadizo compañero, sino que como resolución del conflicto la misma Dicha, “Emperatriz de todos adorara” (Cruz, 2013, p. 632), es quien dictamina que no es posible otorgar el premio a ninguno de los contrincantes, puesto que ella no es “(...) de las vulgares dichas: / que ésas, la Diligencia / es bien que las consiga, que el Mérito las gane, / que el Acaso o Fortuna las elijan;” (Cruz, 2013, p. 634). Esta Dicha es la de la venida de los Virreyes, tan sagrada y altiva, que no puede preocuparse de tan mundanas valoraciones. Curiosa resolución, con tintes de *Deus ex machina*, luego de

¹⁵“En el siglo XVI, la novedad y la exuberancia de la ‘naturaleza’ provocaban admiración (...) Pero años más tarde Francis Bacon tomó otro rumbo al concebir la ‘naturaleza’ como una fuerza que los hombres debían conquistar y dominar: aparece aquí la oposición entre el hombre y la naturaleza. ‘América Latina’ fue imaginada en los dos términos de esa oposición.” (Mignolo, 2000, p. 21)

que la Música, voz convocante de la discusión, decidió que el premio no era sino de todos los valores al mismo tiempo. Quizás acá la idea de 'decisión' no sea la adecuada, pues nunca Música dictamina una sentencia basada en una idea propia, sino más bien congrega y aúna los ecos de las cuatro reclamaciones, determinando así que el premio debieran llevarlo todas. No es sorprendente tampoco que sea el Mérito el primero en mostrar su desconcierto y molestia: "Atribuirlo a un tiempo a todas, / no es posible; pues confusas/ sus cláusulas con las nuestras, / confunden lo que articulan. / Vamos juntando los ecos / que responden a cada una, / para formar un sentido / de tantas partes difusas" (Cruz, 2013, p. 630). El Mérito, al igual, en este caso, que la Fortuna y el Acaso, no pueden concebir la idea de una convivencia de sus cualidades, no una convivencia armónica, en cualquier caso (y que esto es de lo que tratará la comedia central, por lo que no es un tema menor). Sin embargo, la Música lo hace aparecer como una posibilidad ante los ojos no solo de los personajes, sino ante los ojos del público presente en la representación de la loa. He aquí un acto que pudiera considerarse problemático: Sor Juana lo que hace es darle voz a la mera posibilidad de coexistencia de elementos que son considerados altamente contradictorios e incoherentes por la cultura colonial española. Música hace aparecer una nueva posibilidad, la de una relación que, siguiendo a Kowii (2011) podríamos definir como *dualismo complementario*.

Es cierto que la distancia geográfica que existe entre el pueblo quechua (quichua) y el territorio mexicano no permite una analogía directa, o incluso inequívoca, entre el planteamiento de Kowii y la lectura que aquí se presenta; sin embargo, no es conveniente negar toda correspondencia sin antes considerarla. Existen múltiples registros que dan cuenta de la coexistencia de las diversas culturas

y lenguas en un mismo territorio en la época prehispánica, a diferencia de lo que ocurre durante la conquista y colonia, donde se sometió todo el territorio latinoamericano tanto a la lengua como al paradigma cultural europeo (la cosmovisión cristiana). Es por esto que podemos plantear que la lógica dicotómica que confrontaba entre sí las ideas de Naturaleza y Razón se instala en Latinoamérica con la llegada de los españoles, no antes. La idea de *complementariedad, equilibrio y equidad* (Kowii, 2011) es la que parece emerger de la voz de la Música, al pretender hacer convivir en conjunto, para alcanzar la dicha, aspectos que, desde la lógica europea, se encontrarían disociados en el carácter del ser humano.

Esta lectura deja de parecer antojadiza aún más cuando observamos que se repite nuevamente en la comedia, envuelta ahora en ropas como las de las personas que se sientan en el público, la idea de que en los seres humanos conviven, enfrentándose entre sí, pasiones y caracteres contradictorios. En la fábula se repite el mismo conflicto, encarnado tanto en las acciones que allí se desarrollan como también en las 'personalidades' de los personajes, o al menos la manifestación literaria de ellas. Donde de manera más manifiesta aparece es, sin duda, en el monólogo de presentación de Leonor. En este ella se define como quien encierra dentro de sí contrarias pasiones: "¡Qué dictamen tan errado, pues fue quitar de por fuera / las guardas y los candados / a una fuerza que en sí propia / encierra tantos contrarios!" (Cruz, 2013, p. 642). A ellas culpa Leonor por su condición actual. La desdicha que ha traído consigo el ser quien ella es (bella e inteligente, discreta y apasionada) es precisamente el tema del monólogo. Ser presa de contradicciones, o apresarlas dentro de sí, como mejor parece decir el relato, no es cosa que pareciera ser ni bien mirada ni mucho menos valorada en el contexto en que

ella vivía. Quizás de ello es que se desprenda que, viendo la misma particular característica en Carlos, se enamorara de él al verse en su reflejo: “Era su rostro un enigma / compuesto de dos contrarios / que eran valor y hermosura / tan felizmente hermanados, (...)” (Cruz, 2013, p. 642), dice al describir a su enamorado. Y no debiéramos pasar por alto que ella es quien pide licencia para pintarlo, ya que aparece aquí nuevamente la idea del retrato. El autor se ve a sí mismo en el retrato que pinta, puesto que es él quién posa la mirada sobre el modelo y determina cómo será este inmortalizado en el objeto-copia, es su visión, su opinión misma, la que aparece en la obra representada.

Sor Juana se erige voz creadora de un mundo en el que la convivencia de los contrarios no sólo es posible, sino que pareciera ser motor en las relaciones que se establecen entre las personas. Un mundo que pone en tensión la idea de la existencia de una única verdad y de una identidad inmutable. En un mundo regido precisamente por un paradigma en que el Dios es uno solo y el centro de la tierra es Europa, no es extraño que esta idea aparezca disuelta y disgregada en diversos elementos a lo largo de toda la obra, y no como un planteamiento directo y frontal. Hace emerger, escondida en el juego de los espejos, la pregunta por las identidades, en plural, ya que lo que pareciera estar desterrando de su discurso creador es la idea de la existencia de una identidad única, originaria. Si no en las palabras, en la forma de presentarnos la construcción de mundo que es la representación teatral, *Los empeños de una casa* evidencia que las cosas no son nunca lo que parecen. O, más bien, son, pero no son.

En el teatro el público es consciente de que lo que está viendo es una mentira, una ficción al menos. El juego que se presenta no pretende

esconder su carácter representacional, no pretende imitar una realidad al punto de confundir a quien ve. Es una copia con conciencia de ser copia, es un espejo en el cual el espectador se mira, pero la distancia es tal, que en el espacio que media entre espectador y actor puede aparecer la reflexión en torno a lo que se está mirando. Y de eso se trata, de observarse en el espejo para ver, con distancia analítica, los sucesos que desde dentro son pasión confusa y dolorosa. La conciencia barroca hace aparecer al sujeto que mira, al espectador como creador del mundo observado. Aparece entonces, no tan solo desde la discursividad textual, sino también de la articulación de las formas y mecanismos propios de la representación teatral, un espacio en el que pueden dialogar (comedia mediante) la autora y el público. No es otra cosa que el ejercicio de aparición que también se manifiesta en la obra de Velásquez, en las que pone en relevancia el lugar del sujeto en la re-producción/creación del mundo.

Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga en la representación del cuadro. (Foucault, 1968, p. 14)

Los espectadores son considerados como creadores de la realidad que miran, ellos son quienes hacen aparecer el mundo, el que mira desde fuera el panorama completo (el espacio teatral en este caso, o el cuadro, en el caso de Velásquez) es quien 'tiene la verdad', en tanto es quien ve cosas que los otros no. Pero así mismo como el público es testigo de cómo los personajes se confunden con lo que ven sus ojos y lo que creen que está pasando, ellos mismos debi-

eran hacerse conscientes del carácter representacional de la realidad en que viven.

En la Loa de *Amor es más laberinto* (1689) lo que se está celebrando es el cumpleaños del recién llegado virrey, habiéndose reunido para ello la Edad, y las estaciones del año (Verano, Estío, Otoño y Primavera), nuevamente convocados por la Música. Se exaltan las características de un buen gobernante, utilizando la figura de Jano, el dios romano, con la intención de hacer un símil entre éste y el virrey. “Edad: Jano fue, entre los romanos, / héroe ilustre, altivo y fuerte, / prudente, apacible y sabio, / de modo que consiguiendo/ el culto de sus vasallos, / poniéndole entre sus dioses, / como a deidad le adoraron” (Cruz, 2013, p. 707). Si bien se describe cómo es el gobernante ideal, lo que hace Sor Juana es plantear, de manera sutil, replegada en la metáfora y en la representación teatral, cómo debe ser un buen gobernante, cómo se debe gobernar. Pero hacer esto, atreverse a aconsejar, o siquiera a comentar, a los virreyes y espectadores de la corte presentes, su opinión respecto a cosas tan exclusivas de la elite, es posible solo desde el juego ficcional que se instala en el teatro. Para esto pone en evidencia el uso de la metáfora como la herramienta principal para la construcción del discurso.

Edad: Sabed que este Jano heróico / no es aquel de Italia anciano, / prudente rey (aunque fue / del que celebro, dechado); / sino el soberano Silva, / cuyo natalicio claro, / por haber sido en Enero, / con la metáfora aplaudo, / de Jano. Y porque sepáis / cuántas conveniencias hallo / entre los dos, entendedme. (Cruz, 2013, p. 707)

La presenta ante nuestros ojos, como si fuera un manual de lectura, no sólo para esta metáfora en particular, sino para toda la obra en general. La puesta en evidencia de la metáfora es aquí la puesta en evidencia del juego simulacral que es propio del arte teatral: hacer pasar las cosas por algo que no son: es, pero no es.

La comedia y los enredos

Sor Juana se apropia de un género típicamente español: la comedia de enredos, o comedia de capa y espadas, el género de moda en la España del siglo de oro. Pero ella “(...) diferencia de sus antecesores, inclusive de Calderón, se enfrenta con este esquema fundamental de la comedia interiorizando prácticamente toda la acción dentro de la casa de tal manera que, como gran desafío dramático-teatral, mueve a todos los personajes e intensifica la intriga en un espacio sumamente reducido” (Araico, 2008, p. 196). Al hacer esto, resurge la pregunta barroca respecto a la representación de la realidad (o a la realidad como representación) de modo que esta parece referirse directamente a la cuestión identitaria del sujeto marginal, aquel que habita lejos de la metrópolis.

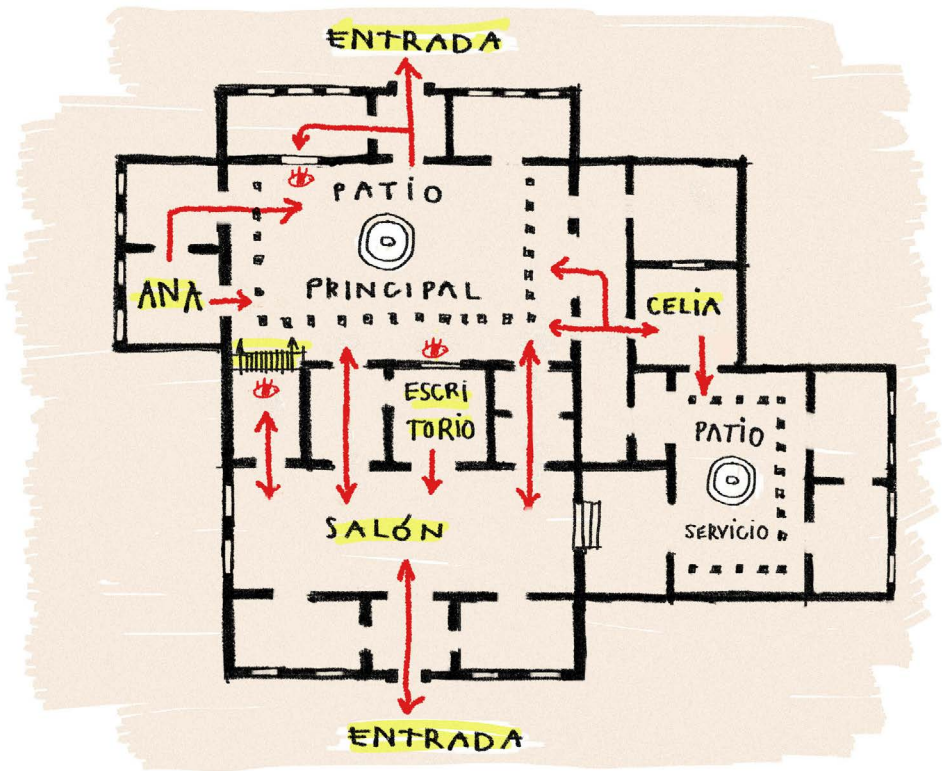
En *Los empeños de una casa* se nos presenta un enredo amoroso bastante común: los hermanos, Ana y Pedro, desean separar a los amantes Leonor y Carlos, y para esto urden un plan en el que aprovechan, durante la noche, el momento en que la pareja ha decidido huir, por temor a que el padre de Leonor diera la mano de su hermosa e inteligente hija a otro pretendiente. Es así como, ardid mediante, se encuentran todos los personajes reunidos en la casa de los hermanos Arellano. Junto con las parejas protagonistas veremos a Celia y Castaños, criados de Ana y Carlos, respectivamente,

a Don Juan, el antiguo enamorado de Ana, y a Don Rodrigo, padre de Leonor.

La casa, este espacio con múltiples divisiones internas, que posee puertas y ventanas que dan a patios interiores y a salidas alternativas, será el perfecto escenario para la representación del enredo, los personajes pueden esconderse y pasar de una habitación a otra sin que los otros los vean, permitiendo así confusiones que les provocarán sufrimientos y congojas, pero que generarán la risa del público, único testigo de lo que *realmente* ocurre. El espectador, desde su tribuna, puede ver el escenario completo, tiene una perspectiva privilegiada desde la cual verá a los personajes creer en una realidad que *no es la real*.

Este efecto es, además, potenciado por un recurso muy simple y común en el teatro de la época: el aparte. Pero, al utilizarlo, sor Juana pone en tensión otro aspecto fundamental en la articulación de su discurso, ya que quienes cumplen el rol de comunicarse directamente con el público no son los personajes cortesanos, sus iguales, sino que los criados. Así se posiciona en primer plano la figura de la alteridad, del sujeto periférico y secundario, tal como lo hizo Velázquez en *Las hilanderas*.

Celia misma es quien plantea, casi al principio de la jornada primera, lo que parece ser la tesis de la comedia “Señora, nada me admira; / que en amor no es novedad / que se vista la verdad / del color de la mentira” (Cruz, 2013, p. 638). Los criados parecieran no caer en los equívocos de la percepción, sino muy por el contrario, son quienes advierten a los cortesanos, tanto los personajes como al público, de que lo que sucede no es real. Por otro lado, suelen ser, tanto en esta



- Plano de la casa de Don Pedro y Doña Ana, lugar donde ocurre la mayor parte de la acción de la obra "Los empeños de una casa".
Autora: Laura Zavala.

comedia como en *Amor es más laberinto* quienes enredan la trama, no urdiendo los planes, sino más bien queriendo zafarse de ellos.

El más claro ejemplo, y también uno de los recursos más notables en la obra, es el monólogo de Castaño. En él, el sirviente indiano de Don Carlos, el galán a quien se compara con Febo, decide, para salvarse de un encargo que le parece muy peligroso, disfrazarse con las ropas de la hermosa Leonor. Este acto de transformación tiene lugar en, al menos, dos planos. Por un lado, está la enunciación del texto, en el cual se advierte una modificación en el modo de hablar de Castaño a medida que se pone las ropas de mujer, refiriéndose a sí mismo en femenino “- ¿Qué les parece, Señoras, / este encaje de ballena? / Ni puesta con sacristanes / pudiera estar más puesta. / Es cierto que estoy hermosa. / ¡Dios me guarde, que estoy bella! / cualquier cosa me está bien, / porque el molde es rara pieza” (Cruz, 2013, p. 685). Por otro lado, está el despliegue escénico a que este monólogo da pie. Lo que Castaño está representando al ponerse las ropas de Leonor y luego, contra sus deseos, suplantarla ante Pedro, es lo que Mabel Moraña llama “*proceso de canibalización* en el que la mercancía simbólica suntuaria del poder dominante se vuelve anomalía barrueca -perla deforme- en su contacto con el cuerpo social que la recibe” (2010, p. 54). Es un ejercicio de puesta en escena de un aspecto intangible o, más bien, imposible de nombrar en ese contexto, de la colonización. Esta *apropiación o reciclamiento* se hace cuerpo, aparece presente ante los ojos del público de la corte, los máximos representantes del poder imperial en América. Es un procedimiento irónico a todas luces, mostrar, de manera cómica e irrisoria, un aspecto político que habla de la construcción de la identidad criolla, de cómo una mujer hispano-americana se representaba a sí misma: como una deformación,

una mala copia, un reflejo *calibanesco* (siguiendo a Fernández Retamar), del original europeo.

Así mismo, este ejercicio de 'construcción' del cuerpo femenino también nos habla de una concepción de la idea de identidad como algo mutable. Pone en duda la existencia de algo así como una identidad 'dada' o 'verdadera', instalando, no verbalmente sino que haciendo aparecer mediante acciones escénicas, la tesis de que la realidad es algo que construye el que mira, y no así algo preexistente y determinante en y para la vida de los sujetos "(...) su travestismo sirve para mostrar que la imagen femenina no es (solo) un reflejo (indicial), sino sobre todo una proyección de la mirada masculina: es ésta en última instancia la que cubre a la mujer para poder imaginarla mejor bajo el manto" (Pezze, 2015, p. 35). Don Pedro es aquí la alegoría a esa mirada metropolitana que solo ve en los habitantes de Hispanoamérica lo que su entendimiento le permite, pero sin dudar ni un solo segundo de la capacidad de su entendimiento. Antes que desconfiar de sí mismo y de su visión de la realidad, prefiere pesar que Leonor se volvió loca, o que quiere deshacerse de él.

Estas mismas operaciones, la corporeización de un cuerpo híbrido y deformado mediante la apropiación de la estética imperial y la representación en acciones de la tesis de la identidad como un ente mutable y plurívoco, se encuentran presentes también en *Amor es más laberinto*.

Lo primero es lo que salta a la vista con solo leer los nombres de los personajes, son héroes clásicos, los grandes héroes de las tragedias griegas, pero puestos en palabras por la pluma de sor Juana. Esto ya



► Ilustración de Castaño vestido con las ropas de Doña Leonor.
Autor: Alejandro Rojas.

corresponde, por sí solo, a un acto de *canibalización*, de reapropiación de la estética metropolitana, pero como estrategia subversiva, ya que, nuevamente, la obra no habla de la tragedia griega. Nuevamente sor Juana pone en primer plano a los personajes secundarios, esta vez de la historia original. Sitúa el énfasis en los romances entre Ariadna-Fedra y Teseo, aspecto bastante menor en el clásico griego, y deja de lado, de hecho solo se menciona en una acotación, la huida de Teseo del laberinto del minotauro.

Acá la idea de la identidad mutable se evidencia en las múltiples confusiones que hay entre las parejas de amantes. En más de una ocasión, a causa generalmente de la oscuridad o de máscaras que les cubren la cara, los personajes están seguros de estar hablando con quien ellos creen, pero nosotros como espectadores somos testigos del equívoco. Acá está, por supuesto, también el tópico de la realidad como una representación, como una construcción en el ojo del que mira. Pero lo que vuelve particular estos equívocos es la acción consciente, tanto de Baco como de Ariadna, de fingir ser quienes no son “Baco: (aparte: Fingir quiero / que soy por el que preguntan.)” (Cruz, 2013, p. 764). Nuevamente ante los ojos del público se hace evidente lo absurdo de las confusiones de los personajes, mientras que estos padecen por las consecuencias de las acciones que llevan a cabo sin asegurarse que hablan con quién ellos creen.

Luces y sombras

La escena VII de la jornada primera de *Los empeños de una casa* (1683), es el momento de mayor confusión en la obra. Todos los personajes se encuentran en el mismo lugar de la casa, pero la oscuridad es absoluta, no ven nada, solo pueden escucharse,



- ▶ Collage que representa la acotación "Entra Celia con luz" (Escena VII de la jornada primera)
Autora: Laura Zavala.

y no logran reconocerse. Es aquí donde Sor Juana utiliza su ingenio de forma gloriosa: una simple acotación que dice "(Entra Celia con luz)" (Cruz, 2013, p. 649). Esta luz, que según toda lógica debiera ayudar a dar claridad a la situación, no hace sino todo lo contrario. Y no es que los personajes no hayan visto, o no pudieran reconocerse entre sí (de hecho, ya tenían pistas sobre aquello por las voces). Lo que ocurre es que lo que ven no calza con lo que ellos creen que está ocurriendo o, mejor dicho, con lo que ellos esperarían que ocurriera. Es así como la luz que les podría permitir comprender la situación solo logra confundirlos más, anclándolos en sus ideas de lo que es cierto, imposibilitándoles la comprensión de la 'realidad' que se encuentra fuera de sí mismos. Esta es la gran pregunta que cruza las obras dramáticas de sor Juana Inés de la Cruz.

Preguntarse, en ese contexto (y en nuestro contexto), si la realidad que vivimos no es más que la idea que tenemos de ella, resulta ser un tema problemático. Porque la historia de la cultura latinoamericana tiene como acto fundacional la implantación violenta de un imaginario imperial ultramarino, al mismo tiempo que se suprimía (genocidio mediante) cualquier manifestación cultural propia del territorio colonizado. Frente a este panorama, 'mirarse al espejo' (escribir, comprender la estética como un modo de conocimiento del mundo) es un ejercicio de autopromoción. El ejercicio político que realiza sor Juana en sus obras tiene que ver precisamente con esto, con mirarse y poder reconocerse bajo la apariencia estética europea; con comprender que en ese reflejo, en las deformaciones propias de la implantación forzada de la cultura, se encontraba otra cosa. Otros seres, que son copias ni remedos, sino sujetos plenos, periféricos, margina-

les, pero con un imaginario propio que era (y es) menester hacer emerger por entre los intersticios de la lengua española y las formas metropolitanas.

Este análisis de la obra de sor Juana no surge de un impulso nostálgico o de contemplación de museo, sino como un ejercicio político. No se trata de una reivindicación de la persona de la monja solo por el hecho de ser quién es: mujer y latinoamericana (cuestión que es, por lo demás, innegablemente valorable), puesto que, siendo quién es, podría igualmente defender ideas nada interesantes desde el punto de vista ideológico.

El ejercicio que aquí se propone es el de visitar y analizar su obra desde sus repliegues, recovecos y silencios; desde lo que su discurso estético plantea y problematiza. Y lo que aquí aparece es la cuestión de la identidad criolla como identidad(es) en emergencia; no porque no existiera antes, sino porque comienza a pensarse a sí misma, a ponerse en palabras, a retratarse, mil y una veces, para ver si logra verse realmente, representada por ella misma y no ya por las palabras de otros, no más verse pintada por ese otro incapaz de reconocerla como un igual. Retratarse a sí misma despojada del exotismo, despojada de este dualismo que tanto le incomoda.

“El problema es cómo se hace cargo el artista latinoamericano, desde su circunstancialidad periférica y dependiente, de esa violencia fundacional” (Moraña, 2010, p. 59). Es necesario que el teatro se piense a sí mismo históricamente, situado en un contexto geopolítico y temporal, consciente no solo de los problemas formales en tanto apariencia estética, sino como discursos estéticos puestos en acción. Visitar hoy la obra de sor Juana Inés de la Cruz es hacer

aparecer en nuestro imaginario problemas locales que se expresan mediante la disciplina teatral. O, visto de otro modo quizás, cómo el teatro fue (y puede ser) herramienta generadora de conocimiento.

Referencias bibliográficas

Araico, S. H. (2008). *El espacio escénico en Los empeños de una casa*. En J. A. Ignacio Arellano, *El teatro en la hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana.

Cruz, S. J. (2013). *Obras completas*. México D.F.: Porrúa.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina.

Kowii, A. (2011). *El sumak kawsay*. Aportes Andinos n.28, 4.

Mignolo, W. (2000). *La idea de América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Moraña, M. (2010). *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana.

Paz, O. (1993). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México D.F.: Seix Barral.

Pezze, A. (2015). *La imagen es la esencia: dialéctica de lo visual y cultura precolombina en Sor Juana Inés de la Cruz*. *Confluente*, 35-50.

Quijano, A. (1992). *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. Perú indígena.

Retamar, R. F. (2005). *Todo Calibán*. Bogotá: Ediciones Antropos.

Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: Apostillas.

Spivak, G. C. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* *Memoria Académica*, 175-235.

Wagner, V. (2015). *Miradas advertidas: la escena narcisista en dos obras de Sor Juana Inés de la Cruz*. *Iberoamericana*, 25-37.

Sobre los autores

Héctor Ponce de la Fuente. Académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Doctor en Semiótica (Universidad Nacional de Córdoba) y egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile. Actualmente realiza el Posdoctorado en Ciencias Sociales en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

Pablo López Leal. Licenciado en Artes mención Actuación Teatral y Actor Profesional de la Universidad de Chile. Ha sido profesor ayudante en diversas asignaturas en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y en la Academia Club de Teatro de Fernando González. Actualmente es académico del Instituto Profesional ARCOS.

Consuelo Pinilla Fernández. Licenciada en Artes mención Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Profesora ayudante en la asignatura de Teatro Latinoamericano en la Carrera de Diseño Teatral de la Universidad de Chile.

Juan Valdés Vergara. Licenciado en Artes mención Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Ha sido profesor ayudante de Teatro Latinoamericano y Teoría de la Representación en la Carrera de Actuación Teatral.

