

# ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

## LA EXISTENCIA DEL TEATRO EN ABYA YALA PREVIO A LOS PROCESOS DE CONQUISTA EUROPEOS. UNA REVISIÓN DE LA DEFINICIÓN RESTRINGIDA DE TEATRO\*

The existence of the theater in Abya Yala prior to the European conquest processes. A review of restricted definition of theater

**Víctor Manuel López Cardona**

Doctor en Artes. Docente de catedra de la Universidad de Antioquia.

victor.lopez@udea.edu.co  
<https://orcid.org/0009-0003-2818-2520>  
<https://doi.org/10.17533/udea.artes.361150>

Fecha de recepción: 11/10/2023

Fecha de aprobación: 11/7/2024

### Resumen

Se pretende mostrar que cierta tradición historiográfica teatral colombiana, a propósito de la negación de la existencia de formas teatrales prehispánicas, posee un fundamento teórico que debe revisarse, en tanto ha consolidado una particular definición restringida de teatro: expresión de conflictos y de situaciones dramáticas de personajes en acción. Carlos José Reyes y Carlos Sánchez han postulado que antes de la llegada de los españoles no existió teatro en nuestras tierras. Por lo anterior, se busca entender que el supuesto “mito”, que estos historiadores han consolidado, debe ponerse en cuestión, en la medida en que se asuma una definición expandida de “teatro”. Desde las teorías de José Luis García

---

\* Este artículo es el resultado de la investigación denominada “El teatro originario en Abya Yala”, realizada al interior del grupo ArtEducación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y que fue socializada en el Octavo Encuentro Sainetiendo, Diálogos de la Memoria, Teatro Barra del Silencio, Medellín, 4 de junio de 2022, y III Jornadas Colombianas de Historia Intelectual, Universidad de Antioquia, Medellín, 9 de noviembre de 2022.

Barrientos se constata que en las crónicas coloniales de Juan de Castellanos y de fray Pedro Simón pueden rastrearse elementos estéticos que dan cuenta de la presencia de formas de teatro previas a la conquista del europeo. Dichos elementos estéticos se encuentran sustentados en las comparaciones que identifican los cronistas a propósito de las semejanzas existentes entre los “entremeses” españoles y los “areítos” de Abya Yala. De este modo, se espera que los estudios teatrales, con respecto al mal llamado período “prehispánico”, puedan ampliarse y revisarse.

**Palabras claves:** definición de teatro, historiografía teatral, teatro en Abya Yala, teatro prehispánico, teoría teatral.

## Abstract

The aim is to show that a certain Colombian theatrical historiographic tradition, regarding the denial of the existence of pre-Hispanic theatrical forms, has a theoretical foundation that must be reviewed, while it has consolidated a particular restricted definition of theater: expression of conflicts and dramatic situations of characters in action. Carlos José Reyes and Carlos Sánchez have postulated that before the arrival of the Spaniards there was no theater in our lands. Due to the above, we seek to understand that the supposed “myth” that these historians have consolidated must be questioned, to the extent that an expanded definition of theater is assumed. From the theories of José Luis García Barrientos, it is expected to verify that in the colonial chronicles of Juan de Castellanos and Fray Pedro Simón aesthetic elements can be traced that account for the presence of forms of theater in our lands prior to the European conquest. These aesthetic elements are supported by the comparisons identified by the chroniclers regarding the similarities between the Spanish “entremeses” and the “areítos” of Abya Yala. In this way, it is expected that theatrical studies regarding the so-called “pre-Hispanic” period, that can be expanded and revised.

**Keywords:** definition of theater, theatrical historiography, theater in Abya Yala, pre-Hispanic theater, theatrical theory.

## Preámbulo

El presente escrito tiene básicamente dos pretensiones: en primera medida, a través de un breve recorrido por la historia de la historiografía teatral europea, muestra que, desde el siglo XIX, se han presentado unos intereses epistemológicos y políticos que han negado o afirmado la existencia del teatro originario en Abya Yala,<sup>1</sup> es decir, la existencia de prácticas teatrales en nuestro continente previas a la llegada del conquistador europeo. El asumir que ha existido o no el teatro en Abya Yala, mal llamado “teatro

---

1 “Abya Yala es el término con que los indígenas Cuna (Panamá) denominan el continente americano en su totalidad (significa ‘tierra en plena madurez’) y fue sugerido por el líder aymara Takir Mamani, quien propone que todos los indígenas lo utilicen en sus documentos y declaraciones orales, pues ‘llamar con un nombre extraño nuestras ciudades, pueblos y continentes equivale a someter nuestra identidad a la voluntad de nuestros invasores y a la de sus herederos’” (Juncosa, 1987, p. 39).

prehispánico”,<sup>2</sup> tiene que ver más con asuntos ideológicos, que arrastran razones epistemológicas y políticas, que con constataciones pragmáticas o evidencias empíricas. Por eso, nuestra pretensión no es afirmar indiscutiblemente que existió un teatro originario en Abya Yala, sino dejar planteada la cuestión de que, en un mundo de interpretaciones y reinterpretaciones constantes, siempre es posible revalidar nuestras consideraciones terminológicas en torno a lo que definimos como “teatro” y considerar sus posibles alcances políticos para nuestro presente.

En una segunda instancia, se procura mostrar que la tradición historiográfica teatral colombiana, a propósito de la negación de la existencia de formas teatrales prehispánicas, posee un fundamento teórico que debe revisarse. Carlos José Reyes (2008) y Carlos Sánchez (2022) han postulado que antes de la llegada de los españoles no existió teatro en nuestras tierras. Por lo anterior, se busca entender que el supuesto “mito”, que estos historiadores han consolidado, debe ponerse en cuestión.

Desde las teorías de José Luis García Barrientos se sostiene que en las crónicas coloniales de Juan de Castellanos y de fray Pedro Simón pueden rastrearse elementos estéticos que dan cuenta de la presencia de formas de teatro en nuestras tierras, previas a la conquista del europeo. Dichos elementos estéticos se encuentran sustentados en las comparaciones que identifican los cronistas a propósito de las semejanzas existentes entre los “entremeses” españoles y los “areítos” de Abya Yala.

De este modo, se espera que los estudios teatrales, con respecto a la mal llamada “prehispanidad”, puedan validarse y no obedezcan a pretensiones y tendencias hegemónicas que reducen el teatro a una definición restringida.

## **La historiografía teatral europea y el teatro en Abya Yala previo a la conquista y colonización**

Negar o afirmar la existencia de prácticas teatrales en Abya Yala, previas a la llegada del conquistador europeo, es un asunto epistemológico y político más que una cuestión de objetividad histórica. Así, a lo largo de la producción historiográfica<sup>3</sup> europea, referente al devenir del teatro, encontramos

---

2. Decir “teatro prehispánico” equivale a darle mayor importancia al teatro hispánico que al teatro originario de Abya Yala. Por eso se afirma que la utilización del término “prehispánico” está en una línea colonial que niega la existencia de nuestras prácticas teatrales autóctonas o las considera profundamente determinadas y dependientes de las formas teatrales europeas.

3. Se entenderá la palabra “historiografía” como historia de segundo grado, esto es, la manera en que los historiadores e historiadoras han construido la narrativa histórica. Por otro lado, se entenderá el término “historia” como la materialización efectiva del relato, en forma narrativa, de los sucesos del pasado, realizada por los historiadores e historiadoras.

diferentes postulados en torno a la existencia de dichas prácticas en Abya Yala que obedecen a la definición que se tenga del término “teatro” —razón epistemológica—, y a los intereses de dominación colonial de aquellos que escriben —razón política—. En este sentido, resulta conveniente hacer un breve recorrido por las transformaciones en el pensamiento historiográfico europeo que ha estudiado al teatro, para ubicar las razones epistemológicas y políticas que han excluido o incluido al teatro originario de Abya Yala como parte del recorrido del teatro universal.

Gran parte de la historia del teatro ha sido escrita dentro de la tradición europea historiográfica del siglo XIX, que concebía una historia global y unitaria del devenir teatral, circunscribiéndolo a las obras producidas durante los supuestos “mejores” períodos históricos de desarrollo cultural (por ejemplo, la Época Clásica, el Renacimiento, el Siglo de Oro español, la Ilustración, el Romanticismo, etc.) y, además, reduciendo el hecho teatral a un conjunto de obras literarias (Carlson, 1991, p. 276), en detrimento del espectáculo y de los otros muchos componentes del teatro que se encontraban así ignorados por la preponderancia de la tradición literaria.

Este tipo de historia, que parecía más una historia de la literatura que realmente una historia del teatro, la encontramos en los textos más clásicos del devenir escénico, bien sean de carácter extenso en su presentación, como el de Paul de Saint-Victor (1884); bien de carácter mediano en su extensión, como el de Cesare Levi (1923), o bien de carácter sintético, como el de Glenn Hughes (1928). En todos estos textos, la estrategia de narración histórica consistió en ubicar a los autores dramáticos o dramaturgos según las escuelas o temporalidades diseñadas previamente por la historia de la literatura.

De modo que, epistemológicamente, en esta primera transformación, al teatro se le concibió como literatura dramática, y políticamente se buscó, desde el eurocentrismo, validar como teatral solo a la tradición dramatúrgica europea, coincidiendo así con la expansión de los imperialismos europeos del siglo XIX. Por ejemplo, además de la tradición europea (antigua Grecia, época isabelina y neoclasicismo francés), Paul de Saint-Victor solo menciona brevemente al teatro indio en el volumen 2 de su extensa historia del teatro universal, para referirse a la dramaturgia *El reconocimiento de Śakuntalā*, del autor Kālidāsa, en tanto posee rasgos comunes con la escritura dramática europea. Y Cesare Levi tan solo analiza al teatro griego antiguo, al español del Siglo de Oro, al del neoclasicismo francés y al teatro alemán y escandinavo del siglo XIX. En suma, en este tipo de tradición historiográfica teatral, que reduce el teatro al texto escrito y que se realiza en pleno auge del Imperialismo europeo, no aparecen por ningún lado las prácticas teatrales de Abya Yala.

Con todo, el anterior tipo de historia constituyó un logro para los estudios teatrales, toda vez que permitió que el drama o la escritura literaria del teatro fuera catalogada como una obra de arte que merecía estudiarse de manera independiente con respecto a otras formas de narración, llámense “novela”, “poesía” o “cuento”. Encontramos esta nueva tendencia de historia del teatro también en Alemania, con Max Herrmann, y en Francia, con August Rondel y su Société d’histoire du théâtre (Nagler, 1959, pp. 20-23).

Esta historia del teatro global y unitaria, entendida como un “devenir progresivo”, cuyas causas de cambio se explicaban estrictamente en el terreno de la “evolución” de movimientos literarios, empezó, a partir de 1930, a incluir aspectos diferentes, como la historia de algunos famosos actores, la de algunas técnicas de formación del actor, la de directores de escena renombrados o la de algunos espectáculos y grupos teatrales. Paulatinamente, se dio paso entonces, entre 1930 y 1970, a la configuración de una historia del teatro centrada en el teatro como confluencia del texto literario y el espectáculo. Por ello, en esta segunda transformación aparecieron obras del calado y la profundidad típica de la escuela italiana de historiografía teatral, que tuvo en su haber la extensa obra de Silvio D’Amico (1939) y de su alumno Vito Pandolfi (1964). En este sentido, se incluyeron ahora, sin perder su pretensión global y unitaria, datos y acontecimientos que aproximaban al teatro a su condición espectacular, más que a su condición textual (Salvat, 1996, p. 7).

Gran parte de esta renovación de la manera de concebir la historia del teatro se debió a dos causas:

1. La condición profesional de los nuevos historiadores, ya que fueron en su mayoría hombres de teatro, directores, actores o dramaturgos, quienes se dieron a la tarea de “historizar” su propia práctica creativa. En este sentido, deben recordarse los siguientes nombres de profesionales del teatro que fueron al mismo tiempo historiadores en Europa y Estados Unidos: italianos (Silvio D’Amico, Vito Pandolfi), franceses (Gastón Baty, León Chancerel), ingleses (Phyllis Hartnoll, Martin Banham), estadounidenses (Kenneth Macgowan, William Melnitz) y ruso (Nikolai Nikolaevic Evreinov).
2. La consolidación de departamentos de teatro al interior de las universidades estadounidenses y europeas, que elevaron la historia del teatro a una categoría de objeto de investigación serio y válido (Berkeley, 2009).

Esta segunda transformación de la historiografía teatral la encontramos en las diferentes escuelas nacionales de historia del teatro que más han

influenciado el estudio del devenir escénico,<sup>4</sup> y que propugnaron por un tipo de historia que, a pesar de sus diferencias formales y de sus particularidades nacionalistas, tuvo por verdaderos los siguientes dos postulados, que inauguró precisamente el texto *Historia social del teatro*, de Margot Berthold,: 1) “el teatro es tan antiguo como la humanidad” (1974, p. 7); 2) las formas primitivas y más elevadas del teatro se distinguen únicamente en “el número de medios concedidos al actor para que manifieste su mensaje” (1974, p. 7).

Estos postulados han traído dos consecuencias en el estudio del devenir escénico: por un lado, han llevado a afirmar que toda manifestación social en la cual alguien ocupaba el lugar de otro, es decir, actuaba para transmitir un mensaje, debería considerarse teatro. Así, innumerables rituales religiosos o prácticas culturales no artísticas empezaron a considerarse como el origen de las actividades teatrales. Por otro lado, se ha mantenido la idea decimonónica que concibe al devenir histórico como una totalidad única que presenta cierto “progreso”; por esto, se ha creído que el uso de un mayor número de medios para que el actor transmita su mensaje significa un cambio o “progreso” teatral, en todo caso, una especie de mejoría.

Con todo, esta nueva epistemología, que definió al teatro como el conjunto de espectáculo, texto y práctica cultural, y que, además, se ubicó políticamente en pleno proceso de descolonización de África y de Asia, no incluyó al teatro de Abya Yala en sus estudios. Así, Margot Berthold, en sus descripciones de la historia del teatro, indagó sobre prácticas artísticas antiguas de Egipto, Persia, India, China y Japón (1974, pp. 16-116), pero no mencionó nunca a Abya Yala. Nuestras tierras salieron de la órbita teatral, sin que mediara una justificación razonable o medianamente científica basada en ausencia de hechos o descubrimientos arqueológicos. Esto, pese a que ya desde el siglo XIX se tenía conocimiento de la presencia de tres grandes espectáculos teatrales de Abya Yala, que seguían representándose por las comunidades autóctonas y que correspondían a prácticas artísticas de antes y después de la conquista europea: el *Rabinal Achí* (tradición maya-Quiché)

4 La escuela de historiografía italiana, que incluye a los ya mencionados Silvio D'Amico y Vito Pandolfi, pero también a Franco Mancini, Fernando Ghilardi, Achille Fiocco y Léon Moussinac; la escuela francesa, que abarca a algunos de los alumnos del afamado pedagogo teatral Jacques Copeau: Gaston Baty y León Chancerel; la escuela germana (Alemania, Austria, Holanda), que comprende a Cristian Gaehtje y Margot Berthold (Alemania), a Alois Maria Nagler (Austria) y a Benjamin Hunningher (Holanda) —no obstante, estos dos últimos, luego de emigrar a Estados Unidos en 1946 y 1948, respectivamente, estarán más próximos a la escuela norteamericana—; la escuela inglesa, en la que figuran Phyllis Hartnoll, Martin Banham, Stephen Joseph y Glynne Wickham; la escuela norteamericana, en la que aparecen Kenneth Macgowan, William Melnitz (de origen alemán) y Oscar Gross Brockett; y, finalmente, la escuela rusa, que incluye a Gavrel Boiadzhiev, Nikolai Dzhivelegov, Alexei Ignatov y Nikolai Nikolaevic Evreinov.

(Henríquez, 2008), el *Ollantay* (tradición inca) y el *Macho Ratón o Güegüense* (tradición azteca)<sup>5</sup> (Valencia, 1998).

La ampliación de la historia del teatro que cobijó a todo el antiguo continente se debió, sin lugar a dudas, al quiebre del eurocentrismo que significó el lento proceso de descolonización de Asia y África. Por primera vez, los historiadores europeos del teatro reconocieron que en otras latitudes del viejo mundo (Asia, África) también surgieron formas teatrales paralelas a las iniciadas en Europa con los griegos, con la salvedad de que no pusieron su atención en Abya Yala.

Tenemos, pues, que, hasta 1970, la historiografía teatral presentaba la característica del “progreso” o “desarrollismo”. Si bien la historiografía había escapado de la supeditación del teatro a lo literario, todavía se conservaba la idea de una historia unitaria que daba cuenta del “progreso” cualitativo del teatro en el tiempo. Es por esto por lo que la gran mayoría de obras de historia del teatro publicadas antes de 1970 en Alemania, Austria, Francia, Italia, Gran Bretaña, Holanda, Rusia y Estados Unidos presentaban una misma estructura narrativa, a pesar de corresponder a tradiciones nacionales e intelectuales diferentes. Siempre, con algunas pequeñas modificaciones, la historia correspondía a las siguientes divisiones temporales: el chamanismo prehistórico, el lejano Oriente (China y Japón) y el Medio Oriente (Mesopotamia, Egipto y Persia), la Antigüedad occidental (Grecia y Roma), la Edad Media, el Siglo de Oro español, el Renacimiento italiano, el Teatro isabelino inglés, el Clasicismo francés, el Clasicismo alemán, el siglo XIX europeo (realismo), el siglo XX europeo (naturalismo), y el teatro americano del siglo XX (restringido normalmente a Estados Unidos). Bajo esta estructura rígida resultaba obvio que muchas manifestaciones del arte escénico, pertenecientes a otras latitudes y a otras temporalidades, quedaran excluidas, y que, además, ciertos fenómenos teatrales fueran relegados, porque carecían del desarrollo de medios exigido por esta “historia progresista”.

A partir de los años ochenta y noventa, las estrechas relaciones que se tejieron entre la historiografía teatral y las ciencias sociales permitieron la aparición de múltiples historias del teatro (Carlson, 2002, p. 238), es

---

5. Todas estas representaciones teatrales sobrevivieron a la censura española, transmitiéndose oralmente, y vinieron a obtener su condición de texto escrito por la intervención de algunos europeos a lo largo del siglo XIX: *Rabinal Achí* (cultura descendiente de mayas en Guatemala), representado en lengua quiché achí desde el siglo XV y transformado en escrito francés por el sacerdote Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, en el siglo XIX. *Ollantay* (cultura descendiente de incas en Perú), representado en quechua desde el siglo XVI, transformado en escrito castellano por el sacerdote español Antonio Valdés, en el siglo XVIII, y en escrito alemán por el lingüista suizo Johann Jakob von Tschudi, en el siglo XIX. *Güegüense o Macho Ratón* (cultura descendiente de aztecas en Nicaragua), representado en náhuatl-mangue y castellano desde el siglo XVI, transformado en escrito alemán por Carl Hermann Berendt, en el siglo XIX, y en escrito inglés por el arqueólogo, etnólogo y lingüista estadounidense Daniel Garrison Brinton, en el mismo siglo (en otras versiones también fue escrito en castellano por el nicaragüense Juan Eligio de la Rocha, en dicho siglo).

decir, se dejó de lado el relato unitario fundamentado en una “única” y “progresiva” historia, y se pasó a concebir como posible la configuración de especializadas y diversas “historias” del teatro. Este fue un primer paso para combatir el “desarrollismo”.

Las nuevas y múltiples historias incluyeron: las historias concebidas a partir de identidades comunitarias territoriales, bien sea nacionales (McConachie, 1995, pp. 145-148; 1997, pp. 29-44), regionales o locales (Bratton, 2003); las historias concebidas a partir de algunas diferenciaciones profesionales propias del quehacer teatral, bien sea historia de actores, de directores, de artistas del circo, de empresarios, de escenógrafos (Bratton, 2003); y las historias concebidas a partir de la construcción de la memoria colectiva social, bien sea desde la historia de grupos de aficionados, grupos profesionales, grupos escolares o grupos abiertos a todo tipo de público (McConachie, 1997).

De este modo, las “historias” del teatro se multiplicaron. En casi todas las naciones occidentales surgieron historiadores que querían escribir la historia teatral de su propio país, de su propio estado, de su propia región, de su propio departamento, de su propia provincia, de su propia municipalidad o de su propio pueblo.<sup>6</sup> Además, fue factible encontrar historias tan especializadas como aquellas que se regodeaban en un único período histórico,<sup>7</sup> en una diferencia de género<sup>8</sup> o en un único protagonista del hecho escénico: un actor,<sup>9</sup> un director,<sup>10</sup> un dramaturgo,<sup>11</sup> un centro de enseñanza teatral,<sup>12</sup> un tipo de escenografía,<sup>13</sup> una clase de espectadores<sup>14</sup> o un modo de creación.<sup>15</sup>

Es precisamente aquí donde empiezan a surgir estudios sobre la historia del teatro en Abya Yala previo a la conquista de los europeos, destacándose

<sup>6</sup> Se pueden mencionar los siguientes casos: *Theatre in America. Two Hundred Years of Plays, Players and Productions* (Henderson, 1986); *A History of African American Theatre* (Hill y Hatch, 2003); *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)* (Ochando Madrigal, 2000); *The American Play: 1787-2000* (Robinson, 2009), y *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theatre* (Sandrow, 1977).

<sup>7</sup> Por ejemplo, *Il teatro barocco* (Angelini, 1993); *The Theatre in the Middle Ages* (Braet et al., 1985), y *The Commedia dell'Arte in Paris, 1644-1697* (Scott, 1990).

<sup>8</sup> Tenemos los casos de *Women and the American Theatre: Actresses and Audiences, 1790-1870* (Dudden, 1994), y *The First English Actresses. Women and Drama, 1660-1700* (Howe, 1992).

<sup>9</sup> Como, por ejemplo, *David Garrick. A Critical Biography* (Winchester Stone Jr. y Kahrl, 1979).

<sup>10</sup> Por ejemplo, *The Theatre Duke. George II of Saxe-Meininger and the German Stage* (Koller, 1984).

<sup>11</sup> Un claro ejemplo sería *Luigi Pirandello* (Alonge, 2010).

<sup>12</sup> Por ejemplo, *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique* (Sueur, 1986).

<sup>13</sup> Tal es el caso de *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale* (Grazioli, 2008).

<sup>14</sup> Por ejemplo: *Le spectateur de théâtre. À l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)* (Louvat-Molozay y Salaün, 2008).

<sup>15</sup> Tenemos el sobresaliente caso de *Les laboratoires. Une autre histoire du théâtre* (Warnet, 2012).

entre ellos los de la chilena Patricia Henríquez Puentes (2008) y los de los colombianos Cesar Valencia Solanilla (1998) y Fernando González Cajiao (1986). De modo que tuvo que esperarse a la llegada de las historias múltiples, con énfasis en la pluralidad, para que nuestros propios historiadores se dedicaran a investigar acerca del pasado de nuestras prácticas teatrales.

Esta tercera transformación de la historiografía teatral ha traído como consecuencia más visible la imposibilidad, a veces, de delimitar de manera precisa y conceptual el objeto mismo de investigación histórica. Esta aparente indeterminación, sumada a las nuevas corrientes filosóficas posmodernas, sociológicas, feministas y poscoloniales, y la estrecha relación que se tejió entre los estudios teatrales y la antropología, permitió que la tercera transformación abriera paso a una cuarta y última transformación que, desde finales del siglo pasado hasta el presente, ha configurado las nuevas formas de historias del teatro.

Asimismo, la conceptualización a propósito de lo que podría ser el teatro se ha expandido a un campo más amplio que se ha denominado la “teatrología” (en Alemania) la *performance* (en Estados Unidos) o la “etnoescenología” (en Francia), y que equivale a entender “la investigación teatral como ciencia de lo performativo, cuyos objetos de estudio son las puestas en escena” (Fischer-Lichte, 1999, p. 5), que a veces desbordan la mera manifestación estética teatral, llegando a incluir rituales, deportes, acciones políticas y un número cada vez creciente de espectáculos que incluyen el *liveness* o en vivo.

La cuarta transformación historiográfica surgió en Estados Unidos y luego se extendió a Europa, principalmente a Alemania y Francia. En los años ochenta, el director y teórico teatral Richard Schechner y el etnólogo Victor Turner realizaron una serie de publicaciones en las cuales concibieron al teatro y al ritual como formas similares de expresión de comportamiento social (Schechner, 1985; Turner, 1982, 1986). Esto significó que la ciencia teatral se redefinió como *Performance studies*, esencialmente en las universidades de New York, Northwestern y Madison (Fischer-Lichte, 1999, p. 10). Sus objetos de estudio ya no se limitaron al teatro, sino que se abrieron a todo tipo de *performances*, como la danza, la ópera, los *happenings*, el circo, el ritual, el festival y, en última instancia, los elementos de funcionamiento de la vida cotidiana (Carlson, 1993, p. 10).

Esta misma transformación se dio en Alemania, sobre todo en la Universidad Libre de Berlín, donde la cultura contemporánea fue concebida como una cultura de la puesta en escena o también como la puesta en escena de la cultura, es decir, donde el orden social empezó a entenderse gracias a rituales, ceremonias, fiestas, juegos y otros tipos de puestas en escena y representaciones (Fischer-Lichte, 1999, p. 12).

Del mismo modo, dicha transformación se asumió en Francia con el nombre de “etnoescenología” (Pradier, 1995, p. 47), sobre todo en la Universidad de Paris VIII, e incluyó además una neurología y biología teatral, entendidas como el estudio profundo de los fundamentos biológicos del actor, en sus gestos, aprendizaje y anatomía (Pradier, 1990, pp. 86-98).

En definitiva, esta nueva transformación, también conocida como el “giro performativo” de la cultura contemporánea, puso en evidencia que las puestas en escena no son solo objeto de estudio de la ciencia teatral, sino también de las ciencias culturales o sociales. Apareció entonces una nueva teoría de *la teatralidad*, que, desde la teatrorología, la etnoescenología y los *performances studies*, la entienden por fuera del margen y del alcance del teatro como arte autónomo o institución social, y pasa a reconocerla como principio fundador de cultura que crea las bases del arte, la religión, el derecho, la moral y la política (Fischer-Lichte, 1999, p. 12). De manera que la teatralidad puede ser reconocida como un elemento esencial, como un elemento de continua vitalidad y de disfrute, tanto del teatro y otras *performances*, como de cualquier hecho celebrativo del potencial humano (Carlson, 2002, p. 249).

En consecuencia, el gran aporte de la subsunción del teatro en la teatrorología, *performance* o etnoescenología, es que dejó de definir al teatro como una mera práctica artística y lo redefinió como una rica práctica cultural. En este sentido, intentar definir el teatro a un nivel ontológico-filosófico, como pretende el argentino Jorge Dubatti, resulta interesante, siempre y cuando se acepte que el historiador del teatro debe redefinir cada vez su objeto de estudio en función de la época y de la sociedad que analiza (Fischer-Lichte, 1997, pp. 341-342).

Para este filósofo del teatro es posible construir una definición de este si se la busca más allá de la semiótica (el teatro como un conjunto de prácticas discursivas perteneciente a un sistema lingüístico), de la pragmática (el teatro como la función expresiva de un sujeto emisor) o de la teoría de la comunicación (el teatro como transferencia de información o construcción de significados/sentidos compartidos) (Dubatti, 2010, pp. 28-30), y, en su reemplazo, se le entiende como un ente-acontecimiento producido por el trabajo humano (Dubatti, 2010, p. 32) y compuesto por: la *convivio* o reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores (Dubatti, 2010, p. 34); la *poiesis* o la producción con el cuerpo de acciones físicas y físico-verbales por parte de algunos de los asistentes a la *convivio* (Dubatti, 2010, p. 36); y la *expectatio* de esa producción de la *poiesis* por parte de los restantes asistentes a la *convivio* (Dubatti, 2010, p. 36). Todo esto dentro de una filosofía del teatro que se distancia de la teoría del teatro, porque, a diferencia de esta, no piensa el objeto teatral en sí y para sí, sino que

[...] busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los furos de su entidad filosófica, que la Teoría Teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y lo sagrado, etc. Es decir que el campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la Filosofía, es muchísimo más vasto que el de la Teoría Teatral. (Dubatti, 2010, p. 27)

En lo concerniente a las historias del teatro propiamente dichas, con la teatología se pasó a afirmar que el teatro no produce textos ni artefactos, sino puestas en escena que son efímeras, singulares e irrepetibles, toda vez que se reducen a la interacción del accionar de los actores con la percepción, y a veces participación activa, de los espectadores. Así, con la teatología, la historia del teatro se aproximó a la historia de las mentalidades, ya que en vista de que el teatro equivale a la puesta en escena y de que esta es efímera, irrepetible y meramente acontencimental, en realidad el historiador del teatro, al igual que el historiador de las mentalidades, no tiene acceso a ella.

En este sentido, solo posee documentos que se refieren de manera indirecta a la puesta en escena, ya sean los textos teatrales, los programas de mano, los comentarios que suscitó la puesta en escena en la prensa, en los censores o en cualquier mecanismo de control; los diarios de los actores o los directores, las impresiones de los espectadores, etc. De ahí que, para la historia del teatro, todas las anteriores fuentes se conviertan en sus documentos, es decir, ellas son vestigios o rastros de puestas en escena, pero no son ellas mismas la puesta en escena (Fischer-Lichte, 1999, p. 7).

Gracias a las cuatro transformaciones comentadas, el panorama actual de la historia del teatro es sumamente rico: conviven simultáneamente las pretensiones de la historia unitaria fundamentada en el cruce de lo literario y lo espectacular, los logros de las historias múltiples y especializadas, y las aproximaciones etnológico-sociológicas de la teatología que propenden por ubicar al teatro en el amplio campo de la cultura inscrita a su vez en lo social. Ahora, con base en esta perspectiva, es posible estudiar prácticas teatrales en Abya Yala previas a la llegada del conquistador europeo.

Bajo esta cuarta transformación han aparecido los interesantes textos de historia teatral de Jean-Marie Pradier, Jack Clair Watson, Grant Fletcher McKernie, Marvin Carlson, César Oliva, Francisco Torres Monreal y José A. Sánchez, entre otros,<sup>16</sup> que han permitido ampliar las antiguas y restringidas

---

16 *Theories of the theatre. A historical and critical survey from the Greeks to the present* (Carlson, 1993), *Historia básica del arte escénico* (Oliva y Torres Monreal, 2006), *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.-C.- XVIIIe siècle)* (Pradier, 1997), *Dramaturgias de la imagen* (Sánchez, 1999) y *A cultural history of theatre* (Watson y McKernie, 1993).

percepciones acerca del teatro como patrimonio único del mundo europeo, y en su lugar han admitido la existencia de prácticas teatrales en los cinco continentes.

No obstante, conviene aclarar que tanto la tendencia unitaria histórica, como la de las historias especializadas y la de la teatrología se han apoyado en dos tipos de estrategias: darles preponderancia a los eventos, o a los argumentos (Pefanis, 2007, p. 176). La presencia de ciertos eventos es ya materia de la tradición canónica de la historiografía teatral que reúne a las tres tendencias principales (unitaria, especializada y teatrológica). Sin embargo, la interpretación de dichos eventos y la subsiguiente construcción de argumentos que los hilan narrativamente tiende a diferenciar a las tres tendencias, siendo más sistemática y rigurosa la historia influenciada por la teatrología. Y ello es así porque con esta ha sido posible que se realice una *metahistoria del teatro*, esto es, que se entienda la escritura misma de la historia del teatro como sometida a la historia. Es por esto por lo que hoy resulta indudable que la construcción de los argumentos y la preponderancia de los eventos a la hora de escribir cualquier historia del teatro dependerán de la posición personal ocupada por el historiador dentro de una clase social, una nación, un grupo lingüístico, un grupo étnico o una organización social (Pefanis, 2007, p. 179).

Abya Yala no ha sido ajena a estos procesos de transformación de la historiografía teatral. Ingentes esfuerzos se han llevado a cabo por desarrollar una historia que conjugue los eventos y los argumentos. Es así como debemos mencionar la labor efectuada por algunos grupos de investigación: el Grupo de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico, liderado por Juan Villegas, profesor del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, y encargado de publicar la revista *Gestos*; el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, dirigido en algún momento por Osvaldo Pellettieri, de la Universidad de Buenos Aires (Lamus, 2010, p. 351), y ahora coordinado por su alumno Jorge Dubatti; el Grupo de Historia del Teatro Latinoamericano, dirigido por Fernando de Toro, de la Universidad de Manitoba, en Winnipeg, Canadá, y que ha estado estrechamente relacionado con el Centro de Investigación Iberoamericana de la Universidad de Leipzig, dirigido por Alfonso de Toro (De Toro, 1999, p. 132); y el Instituto de Investigación en Artes Escénicas de la Universidad del Salvador, ubicada en Buenos Aires, Argentina, especializado en historia, teoría y metodología de la actuación teatral, dirigido por Jorge Dubatti, Corina Fiorillo y Adriana Tursi (Dubatti *et al.*, 2008, pp. 345-346).

De igual modo, cabe destacar el trabajo que algunos historiadores del teatro, en solitario, han realizado para procurar actualizar las investigaciones históricas del teatro de nuestros pueblos, como es el caso de Beatriz Rizk (1987) en Estados Unidos y Colombia; de Leonardo Azparren Giménez (1996) en

Venezuela; de Luis Reyes de la Maza (1972), Efraín Franco Frías (2005), Basilio Mora (1985), Alfredo Cerdá Muños (2010), Maya Ramos Smith (1979) y René Acuña (1975) en México; de Carlos José Reyes (2008), Marina Lamus Obregón (1998), Jorge Manuel Pardo (1989), Cenedith Herrera Atehortúa (2002), Mayra Natalia Parra Salazar (2013) y Janneth Aldana Cedeño (2013) en Colombia; y de Jacó Guinsburg (2007) en Brasil.<sup>17</sup>

La confluencia de los grupos arriba mencionados con los historiadores que trabajan en solitario ha permitido que, desde México hasta Argentina, los estudios de historia del teatro puedan ser al mismo tiempo críticos respecto a sus fuentes y su objeto de estudio, lo que ha generado una renovación historiográfica que ha logrado sobrepasar los trabajos de los pioneros en este campo, entre los cuales podemos destacar a: Enrique de Olavarría y Ferrari (1985), Rodolfo Usigli (1933), Salvador Novo (1974) y Antonio Magaña Esquivel (1958) en México; José María Monner Sans (1958) en Argentina; Héctor H. Orjuela (1974) en Colombia; y Lafayette Silva (1938), Galante de Sousa (1960) y Alfredo Mesquita (1977) en Brasil.

## **Definiciones de teatro implícitas en algunas vertientes de la historiografía teatral colombiana**

Como se vio más arriba, fue un lugar común, desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX, según la óptica europea, afirmar que antes de la llegada del conquistador europeo, el teatro no existía en Abya Yala. A lo sumo se aceptaba la presencia de una especie de ritualización que ubicaba a las prácticas teatrales en el terreno religioso, estudiado por la antropología, y que lo excluía de los estudios estéticos y artísticos.

Esta forma de pensar ha hecho carrera en nuestra historiografía teatral colombiana. Un ejemplo de esto se puede observar en los escritos de Carlos José Reyes. Además de dedicarse al teatro de manera práctica, puesto que ha sido actor, director y dramaturgo, ha estudiado el devenir histórico de nuestro teatro nacional. Y resulta significativo que afirme que antes de la llegada del conquistador europeo no puede hablarse de la existencia de “teatro” propiamente dicho en nuestras tierras —entiéndase el territorio que luego pasaría a llamarse Nuevo Reino de Granada—. Asume una cierta definición de teatro que le impide hallarlo y reconocerlo en ciertas

---

17 Existen también historiadores del teatro latinoamericano que continúan haciendo una historia limitada a los textos dramáticos. Tal es el caso de Soria (1980), quien se limita a realizar una historia de la dramaturgia boliviana desde 1900 hasta 1960, y Descalzi (1968), quien elabora una historia de la dramaturgia ecuatoriana desde 1400, incluyendo el teatro aborigen, hasta 1967. Otros historiadores latinoamericanos han incluido, además, un inventario de actores, dramaturgos, compañías locales teatrales, tendencias y géneros, como Rela (1969), Velis (1993) y Pereira Salas (1974). Este último lleva a cabo una historia de las obras representadas en Chile entre 1612 y 1849.

prácticas autóctonas que se venían realizando antes de la presencia del invasor español.

Así, Reyes (2008), tras analizar algunas crónicas e historias de indias,<sup>18</sup> en las cuales los mismos cronistas hablan de bailes y ceremonias emparentadas con los entremeses españoles, explica que

[...] no podemos afirmar que estos bailes y ceremonias fueran representaciones teatrales propiamente dichas, en cuanto expresión de conflictos y situaciones dramáticas de personajes en acción, tal como el teatro lo entiende, como un tipo de discurso específico, diferente del ritual y la ceremonia religiosa, y sobre todo, fuera de la unicidad y cerradura interna del mito. (2008, pp. 14-15)

Es evidente que Reyes opone el teatro al ritual. Mientras que el primero es “expresión de conflictos y situaciones dramáticas de personajes en acción”, el segundo carece de lo anterior y se encuentra habitando, de manera unívoca y hermética, el terreno del mito. Por consiguiente, para Reyes, lo que practicaban los muiscas eran rituales o ceremonias religiosas emparentadas y ancladas en los mitos, pero no eran prácticas artísticas, ni mucho menos teatrales. Lastimosamente, el autor no explica cuál es la procedencia de tales definiciones, las asume como verdaderas y las usa para justificar su posición negacionista: el teatro no existió en nuestras tierras antes de la llegada del europeo, fue el europeo quien lo trajo. Esta apreciación puede considerarse más política que epistemológica. Ello evidencia que, para Reyes, el teatro es y será siempre una creación europea que no puede adjudicarse a otra cultura, y que existe una única definición de lo que puede ser el teatro.

No obstante, la definición de teatro que aporta Reyes es problemática, puesto que recoge dos momentos distintos de la tradición europea: por un lado, la expresión de conflictos y, por otro, las situaciones dramáticas de personajes en acción, y los asimila en una única definición monolítica y duradera a lo largo de la historia occidental. Por esto, presume la existencia de una definición transhistórica del teatro que pudiera subsistir desde Grecia hasta nuestros días y a partir de la cual se pudiera mirar cualquier práctica humana para juzgar si corresponde o no al teatro.

La definición de teatro que presupone Reyes posee entonces dos elementos: 1) la expresión de conflictos y 2) las situaciones dramáticas de personajes en acción. La primera parte corresponde a la definición que del teatro

<sup>18</sup> Carlos José Reyes analiza las obras de los siguientes cronistas: fray Bartolomé de las Casas (*Historia de las Indias*), Francisco López de Gómara (*Historia general de las Indias*), fray Jerónimo de Escobar (*Memorial sobre la vida en muchas ciudades del Nuevo Reino*), fray Pedro de Aguado (*Historia de Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada*), Juan de Castellanos (*Elegías de varones ilustres de Indias*) y Pedro Simón (*Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*).

hiciera Georg Wilhelm Friedrich Hegel en el siglo XVIII, mientras que la segunda pertenece a la reflexión que sobre el teatro hizo Aristóteles en el siglo IV a. C. A Hegel debemos la idea de que el teatro es ante todo conflicto, y a Aristóteles la idea de que el teatro es acción. De lo cual se deduce que la Antigüedad grecolatina definía al teatro con la palabra "acción", mientras que la Modernidad europea lo definía con el conflicto. Por eso, para los griegos, al menos en las reflexiones de Aristóteles, lo particular del teatro no era el conflicto, sino la acción. Y si bien Hegel llega a recoger las ideas de Aristóteles para ampliarlas y componer una definición mayor, aquella que hace del teatro la expresión del conflicto que se deriva de las acciones humanas, no por ello podemos dejar de lado la perplejidad que nos suscita el hecho de que las definiciones de teatro no son inmutables, ni únicas, y que incluso en la historia de Occidente dependen de la cultura histórica que las construye y que, precisamente, les adjudica o no existencia en las prácticas que observa en la realidad.

Empecemos analizando lo expresado por Aristóteles. En su estudio *Poética*, entiende a la *tragedia* en tanto modo de imitación y busca establecer su relación con lo épico o la producción de epopeyas. Aristóteles, en esta obra, concibe solo dos modos de imitación que pueden usarse para contar fábulas, mitos o historias, en todo caso, ficciones: el *narrativo* y el *activo* (1448 a 19-24), es decir, lo épico y lo dramático (2015, pp. 17-19).

En el modo narrativo o épico, el narrador en ocasiones relata de manera directa, es decir, hace las veces del otro, del personaje, y en otras ocasiones habla de manera indirecta, es decir, conserva su papel como él mismo, sin cambiarlo. En ambas posibilidades, el narrador nos informa acerca de lo que hacen los personajes, sin que estos puedan aparecer como sujetos activos de su propia acción.

Por otro lado, en el modo activo o dramático, el poeta nunca habla en primera persona; se atiene a la presentación de los discursos o parlamentos de los personajes, por lo cual la fábula o mito (la historia o la exposición de los hechos) se cuenta como si los personajes obraran y actuaran realmente ante los ojos de los lectores o de los espectadores. Dicho de otro modo, presenta a todos los imitados como operantes y actuantes, es decir, como seres que producen acciones.

Aristóteles define entonces al modo de imitación activo-dramático, o al realizado por la tragedia, a partir de la acción, como imitación de acción (1450a 16-23) (2015, pp. 47-48). Usa indistintamente, para tal cometido, el verbo dórico *drân* (del cual derivara la palabra "drama")<sup>19</sup> y el verbo ateniense

---

19 Por eso, el drama para Aristóteles es la acción ejecutada por los personajes. De ahí que lo dramático para el mundo griego sea un sinónimo de la acción efectuada por los personajes, es decir, la acción que el dramaturgo escribe o imita.

*práttein*, que equivale a “acción”. En suma, afirma que el modo de imitación en el cual los personajes son ellos mismos quienes actúan corresponde a la tragedia, es decir, al drama, es decir, al teatro.<sup>20</sup>

De manera que Aristóteles compara, en la mayor parte de su texto, las formas de contar fábulas (mitos o historias) en el modo épico y en el modo dramático, tomando para ello ejemplos concretos de epopeyas (tipo de obras pertenecientes a lo épico, como la *Ilíada*, de Homero) y de tragedias (tipo de obras pertenecientes a lo dramático, como el *Edipo rey*, de Sófocles), para concluir que si bien ambas poseen elementos estructurales comunes, un buen poeta no debe confundir una con otra ni querer fusionarlas en una sola obra, debido en buena parte a la mayor extensión episódica de la épica (1455b 15-23) (2015, pp. 124-125), a que el drama posee además música (*melos*) y espectáculo (*opsis*) (1462a) (2015, pp. 221-224), y a que el drama produce en el público la catarsis (1449b 25-27) (2015, pp. 42-44).<sup>21</sup>

Aristóteles quiere mostrar que cuando los hombres crean fábulas, es decir, mitos o historias, resulta superior la imitación dramática si se le compara con la épica. Por eso, define de la siguiente manera a la tragedia, drama o teatro: imitación de una acción elevada (de hombres mejores)<sup>22</sup> y completa, que posee una medida (orden), con un lenguaje sazonado en cada una de las especies de sazonamiento (ritmo, lenguaje, armonía)<sup>23</sup> por separado en las distintas partes (episodios: partes dialogadas; estásimos: partes cantadas por el coro), actuando y no a través de una narración,<sup>24</sup> y que por medio de la commiseración y el temor produce la purificación o catarsis en el espectador (1449b, pp. 21-31).

20 Si bien la palabra “teatro”, para el mundo clásico griego, significaba el lugar desde el cual el espectador observaba la tragedia o la comedia, o sea, el lugar desde donde veía el desarrollo de la acción o del drama, para nuestros propósitos puede equivaler también a la acción misma que es imitada. Así, la tradición occidental vendrá, posteriormente, a afirmar que el teatro es el mismo drama (Szondi, 1994, pp. 17-22).

21 Así, Aristóteles establece para la tradición occidental una división determinante entre lo épico y lo dramático, y que el teórico teatral español José Luis García Barrientos interpretará como la división tajante entre las artes que usan modos directos y aquellas que usan modos indirectos. Las *artes del espectáculo* (teatro, sobre todo), con su modo de presentación directo de la acción, al ser los personajes directamente quienes hablan, se diferencian radicalmente de las *artes del texto* (literatura y cine, sobre todo), porque en estas, “lo mismo que en la literatura narrativa *una voz* [la del autor] se interpone entre el mundo ficticio y el lector, en el cine *un ojo*, el de la cámara, ve por el espectador, media entre él y la ficción” (2017, p. 36).

22 *Objetos imitados* (hombres mejores de como son —σπουδαῖος—, que se exemplifica en la tragedia; hombres tales como son, que no especifica Aristóteles cómo se realiza; hombres peores de como son —φαῦλος—, que se exemplifica en la comedia). Mejores como ejemplares.

23 Medios de imitación (ritmo —ρυθμός—: articulación de una secuencia de sonidos o de movimientos según una pauta regular temporal; lenguaje —λόγος—: expresión concreta en el habla; armonía —αρμονία—: texto cantado).

24 Modos de imitación: narración (narrador directo: hace las veces de otro; narrador indirecto: hace las veces de él mismo), drama (el poeta nunca habla en primera persona, siempre se tienen los discursos de los personajes), drama-narración.

La preeminencia de la acción lleva a Aristóteles a concluir que la organización de la serie de acciones, o de las sucesivas acciones realizadas por los hombres, será la tarea de aquel que escribe tragedias, dramas o teatro (al que llamamos hoy "dramaturgo"). Esta organización no es otra cosa que la *trama* o la presentación de la acción a partir de la imitación del proceder de la naturaleza, es decir, crear como la naturaleza crea: dándole a la trama un inicio o nacimiento, un desarrollo o crecimiento y un final o muerte. Dicho de otro modo, debe poseer una coherencia interna, una totalidad orgánica, como si se tratara de un ser vivo (1459a, p. 20) o unidad autónoma de sentido constituida por partes interdependientes o solidarias (Sinnot, 2015, p. xxxIII). De ahí que: 1) ninguna parte sea superflua y por eso no se la puede omitir sin afectar al sentido global; 2) la estructura narrativa no sea de naturaleza temporal, puesto que las relaciones que la lógica de la trama establece entre las diferentes acciones es en realidad causal: una parte no viene después de la otra, sino a causa de la otra (la metáfora del bello animal) (Sinnot, 2015, p. xxxIII). Esta trama o concatenación de las acciones se debe efectuar, además, según el criterio de la verosimilitud; por eso debe ser creíble, en el sentido de aceptable como hecho posible que armonice con las opiniones corrientes o generalizadas entre el público, a propósito de lo que realizan o ejecutan como acciones los humanos y, por ende, los personajes que imitan esas mismas acciones (Sinnot, 2015, p. xxvi).

Ahora bien, la trama, conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada, esto es, la construcción coherente y verosímil de la fábula (mito o historia), hace hincapié en el hecho de que para Aristóteles la acción que debe imitarse es un tipo de acción que acaece sobre el personaje o que el personaje padece. En consecuencia, se nos ofrece una idea particular de la acción, en la medida en que las acciones aparecen como pasivas, como lo que les acontece a los personajes. Así, el personaje se ve sometido a una serie de circunstancias o de pasos en la configuración de la presentación de la fábula (1452a, pp. 22-33), que Aristóteles encuentra de forma paradigmática en la obra *Edipo rey* de Sófocles:

- El error, *hamartía* (ἀμαρτία) o ignorancia de naturaleza intelectual y no de naturaleza ética, que le ocurre al personaje por no reconocer todas las circunstancias en las cuales se desarrolla la acción y, por lo tanto, le impide tomar decisiones de manera adecuada.
- El reconocimiento, *anagnórisis* (ἀναγνορισις) o el paso de la ignorancia al reconocimiento del error o hamartía. En forma amplia y contemporánea, es el cambio de valores, de paradigmas, de sentimientos, de creencias y de pensamientos de los personajes: es de lo que se dan cuenta que les cambia su manera de ver, pensar y sentir el mundo. Es un cambio interno que modifica la filosofía de vida.

- La *perippecia* (πηριπτητια) o transformación de la historia, es el paso de la dicha o felicidad a la desdicha o infelicidad, o viceversa. En forma amplia y contemporánea, es el cambio en el sistema de relaciones y de manera de vida de los personajes; es un cambio externo, lo que les pasa a los personajes y modifica sus vidas a nivel familiar, conyugal, fraternal, político, económico.
- El *hecho doloroso* (παθος) o acción dañina que uno de los sujetos de la acción ejerce sobre otros, con el que está unido por una relación de amistad o de parentesco.

En definitiva, el teatro, en tanto organización particular de la acción, posee una trama en Aristóteles, esto es, una serie de situaciones en las que se “expone una doble transformación: el paso de la dicha a la desdicha (la perippecia, *peripéteia*) y el paso de la ignorancia al conocimiento (el reconocimiento, *anagnórisis*)” (Sinnott, 2015, p. xxxiv). De modo que la definición de teatro, en Aristóteles, corresponde a las situaciones dramáticas de personajes en acción.

Por otro lado, en Hegel, la definición de teatro cambiará, dado que se centrará en el conflicto o en entender al teatro como “expresión de conflictos”. Concebirá al drama o poesía dramática o teatro como la superación dialéctica de lo lírico y lo épico. Para Hegel, en su libro *Lecciones sobre la estética* (2007, pp. 831-853), lo épico corresponde al modo objetivo de expresión; es la manifestación anónima del pueblo, que se cuenta a sí mismo historias sobre su propia formación y origen, esto es, sobre sus gestas heroicas. Por otra parte, lo lírico corresponde al modo subjetivo de expresión; es la manifestación no anónima, es la expresión del sujeto que cuenta las pasiones más profundas de su propio corazón y espíritu.<sup>25</sup>

Si lo épico permite mostrar al mundo externo, la lírica permite vislumbrar al mundo interno. Para comprender mejor esta utilización de la dialéctica, baste decir que si lo épico es lo objetivo, su negación será lo subjetivo, que

25 Aristóteles excluye lo *lírico* de la poética, porque no es un modo de imitación que construya fábulas o mitos. Antes bien, para Aristóteles, el poeta lírico habla de lo que siente y lo que piensa, es decir, se nos presenta tal y como es; por lo tanto, no construye una imitación de algo, sino que pasa a contarnos algo de sí mismo tal y como ocurre en la vida cotidiana cuando nos comunicamos. En consecuencia, la lírica está en el campo de lo real y lo particular, como también lo está la historia o la narración “objetiva” de hechos pasados realizada por historiadores griegos como Tucídides o Heródoto, mientras que la épica y el drama, al construir fabulas o inventar historias, se encuentran en el campo de lo posible y de lo universal, estando así más próximas a la filosofía o al conocimiento teórico, que también se ocupa de lo posible y lo universal, pero enlazándolos con lo necesario. Para Aristóteles, en la épica y en el drama, el poeta puede ocultarse detrás de los personajes, bien sea relatándonos, de modo indirecto, lo que les ocurre (épica), o presentándonos, de modo directo, su acción (drama), mientras que en la lírica el poeta no se esconde detrás de nada, puesto que se presenta tal y como es. Al respecto, comenta Eduardo Sinnott: “el enunciado lírico es, además, un enunciado personal, equiparable a los enunciados reales de la vida práctica: carece del componente de ficción que conlleva la *mimesis* en todas sus variedades” (2015, p. xxviii).

no es otra cosa que lo lírico; que si lo épico es lo comunitario, su negación será lo individual, que no es otra cosa que lo lírico.

Ahora bien, como en toda dialéctica, el “en sí” se niega a partir del “para sí” y ambos se sintetizan en el “en sí y para sí”. Lo épico se niega a sí mismo a partir de lo lírico y ambos se sintetizan en el drama. De modo que el drama posee en sí mismo el juego dialéctico de lo épico y lo lírico, lo cual significa que el drama es a un tiempo objetivo y subjetivo, comunitario e individual.

De ahí que, en las *Lecciones sobre la estética*, el drama sea considerado como la fase suprema de la poesía y del arte en general, porque en él se representan de forma vivencial lo objetivo (épica) y lo subjetivo (lírica). Pero, además, Hegel ve que en el drama, a partir del siglo XVI, se sintetizan también, de forma dialéctica, lo trágico y lo cómico mediante las relaciones conflictivas, o colisiones, entre los individuos; pero, asimismo, se presenta la síntesis de la ontología (realidad) y la lógica (necesidad), de tal modo que “coinciden tanto en la composición poética, para Aristóteles, como en la composición dramática, para Hegel” (Carnevali, 2017, p. 51).

En consecuencia, en el drama se da la relación dialéctica entre lo épico y lo lírico, que termina por ser superada y subsumida al interior de la obra teatral dramática. Así, en el drama, la lírica actúa como la subjetividad e interioridad de los personajes, que desde su deseo y pensamientos desarrollan y desencadenan la acción; a su vez, la épica actúa como la objetividad y la exterioridad en la cual los diversos deseos de los personajes se vuelven visibles y audibles, a partir de los diálogos y acotaciones, para entrar en un conflicto que busca resolverse desde la autonomía de cada uno y que se manifiesta como un “avance continuo hacia la catástrofe final” (Hegel, 2007, p. 838).

Hegel afirma que

[...] el aspecto lírico, particularmente en el drama moderno, encuentra su lugar en general allí donde la subjetividad se vuelca en sí misma y en su decir y obrar quiere siempre conservar el autosentimiento de su interioridad, sin embargo [...] no debe ser un mero ocuparse de sentimientos, recuerdos y consideraciones errantes, sino mantenerse en constante referencia a la acción y tener como resultado y acompañar los distintos momentos de la misma. (2007, p. 839)

A su vez, Hegel expresa que lo épico, al interior de lo dramático, “afecta primordialmente al desarrollo, más bien vuelto hacia el espectador, de lo sustancial, de las relaciones, fines y caracteres” (2007, p. 839). De ahí que la poesía dramática tenga como principio exponer no solo la acción y las relaciones humanas, que se pueden entender como el aspecto objetivo o

épico, sino también el carácter interior de quienes intervienen expresándose a través de la palabra, que se puede entender como el aspecto subjetivo o lírico. Esto presupone una continua relación entre la acción y la reacción en la búsqueda del conflicto, entendido entonces como la síntesis de lo objetivo (épico) y lo subjetivo (lírico), en la medida en que la objetivación de la interioridad de los personajes se opera a través de una serie de acciones (gestos y palabras) que hacen manifiesta su subjetividad.

Esta interioridad subjetiva que se hace exterioridad objetiva se presenta como concreta en el conflicto, en la lucha agonística, en la lucha de poderes entre los personajes. En consecuencia, para Hegel, “lo dramático propiamente dicho es finalmente la expresión de los individuos en la lucha de sus intereses y en la discordia de sus caracteres y pasiones” (2007, p. 840). Es el sujeto desde su deseo el que desarrolla y desencadena la acción, y al existir varios sujetos se generan conflictos entre ellos, que se resuelven desde la autonomía de cada uno. Por eso, la poesía dramática expone no solo lo que siente el personaje, sino también los deseos que esos sentimientos producen, es decir, el conflicto, y desde ahí cada personaje debe responsabilizarse de sus actos.

No en vano Hegel retoma del mundo clásico una obra como *Antígona*, de Sófocles, para mostrar que incluso en el teatro griego ya se vislumbraba la noción de *conflicto* o *acción dramática* como fundamental para el desarrollo del drama. Dice Hegel al respecto: “*Antígona* se me aparece como la obra de arte más excelente, la más satisfactoria” (2007, p. 871). La confrontación entre Creonte y Antígona, entre dos visiones de mundo opuestas, pero ambas válidas, genera la forma dramática como “expresión de un conflicto interpersonal que se desarrolla en tiempo presente, frente a nuestros ojos, por la voluntad de los personajes de llevar a cabo un objetivo” (Stranger, 2011, p. 13).

En este orden de ideas,

[...] el drama [como síntesis dialéctica de lo épico y lo lírico] nace precisamente en el Renacimiento, hijo de esa concepción humanista que le devuelve valor al hombre, a su libertad, a su capacidad intuitiva y a su necesidad de moverse en el ámbito de las relaciones interpersonales. El drama expresaría básicamente el acto de decisión de un individuo inmerso en un mundo de individuos y las elecciones que el individuo toma; dichas elecciones se concretan materialmente en las acciones; y en el plano verbal, en los diálogos. (Carnevali, 2017, p. 45)

En todo el proceso de exteriorización dramática, el coro griego es sustituido por personajes que hacen parte de la acción y se expresan según su propio deseo o comprensión de su propio conflicto a través del diálogo, mientras que el monólogo aparece como la expresión subjetiva del individuo frente

al deseo, es decir, como expresión de la duda o determinación del mismo deseo en el desarrollo del conflicto y la acción. En el monólogo hay un reconocimiento en sí mismo, en el cual el personaje rinde cuentas de sus diferencias frente a otros o nos informa de su propia discordia interior. En el diálogo, los individuos actuantes expresan unos a otros su carácter y fin, tanto en lo particular como en lo sustancial de su *pathos*, lo que hace entrar en la lucha y poner la acción en movimiento real; por eso, es considerado como una forma completamente dramática y ya no predramática, como ocurría con la tragedia clásica griega, que mezclaba lo épico y lo dramático precisamente por la presencia del coro.

Es por esta razón por la que, a partir del renacimiento, en las obras del siglo isabelino inglés, del classicismo francés y del romanticismo alemán, el personaje dramático debe mantener una constante relación entre su carácter y la acción que de él se deriva. Su discurso debe transgredir la acción, en un constante avanzar, para que así el espectador pueda ver y sentir la acción misma como algo real. Además, desde la teoría de Hegel se estipula (Carnevali, 2017) como obligación del autor dramático profundizar en la esencia de las pasiones y acciones humanas, así mismo en los conceptos éticos y morales de su época, en la búsqueda de la verdad, y rebatir pensamientos e imaginarios viejos o poner en relieve nuevos según sus intereses.

Para lograr esa profundización y ese rebatir, el poeta debe tener en cuenta conocer los aspectos propios de la representación: el decorado con su escenografía, las pinturas, la música y, por supuesto, la representación de las acciones y palabras por parte de los actores. Esto dará como resultado que sus personajes se desarrolle y accionen de una manera real, actual y coherente. Porque, en suma, para Hegel, un bello texto no es suficiente: debe estar acompañado de una verdad dramática expresada en la representación ante el público (2007, pp. 846-854).

En el drama, como superación dialéctica de la épica y la lírica, el personaje duda o vacila para llegar a la acción. Hegel establece entonces (Carnevali, 2017) que el drama hace más complejos a los individuos y, por lo tanto, más completos. El albedrío en los personajes modernos no depende ahora de fuerzas externas, sino de sí mismos.

En su texto *De la tragedia griega al drama moderno*, el filósofo y sociólogo colombiano Saúl Sánchez Giraldo (2008) afirma que con el drama ocurren una serie de transformaciones, que lo separan radicalmente de la tragedia predramática:<sup>26</sup>

26 Ejemplos de algunos autores predramáticos griegos trágicos son Esquilo, Sófocles y Eurípides, y cómicos, Aristófanes y Menandro. Por su parte, latinos trágicos son Séneca y Ennio, y cómicos, Plauto y Terencio. También se incluyen, en la tendencia predramática, los misterios medievales, las historias de Shakespeare (sus obras de teatro históricas) y el teatro barroco (Szondi, 1994, pp. 16-18).

1. Lo importante no es la cosmovisión del hombre enfrentado a fuerzas que lo sobrepasan, sino la historia de los hombres con los hombres, de la historia que pasa y en la cual el hombre es motor activo de la misma.
2. La unión de lo grecolatino con lo cristiano permite el paso de la amaritía al *peccatum* (trasgresión voluntaria). Este no es ya un error de juicio, sino la culpabilidad propia de la conciencia moral, al actuar sabiendo que se está cometiendo un pecado.
3. La peripecia es reemplazada por la *intriga* o acción que se ejecuta con astucia deliberada y ocultamente para conseguir un fin. Pero también adquiere la condición de ser el conjunto de sucesos, enlazados unos con otros, que preceden a la catástrofe o desenlace final. Mientras que en la peripecia griega el personaje padecía la acción, en la intriga el personaje es quien la ejecuta y por eso su acción le permite a la fábula avanzar. Con el *peccatum* y la intriga se cambia la naturaleza íntima de la tragedia griega, desaparece la catarsis y en su lugar emerge el reconocimiento del mal como principio del accionar humano. De manera que se pasa de la esfera de la relación humano-divinidad a la esfera de la relación humano-humano, procurando explorar el mal.
4. En el drama se trata de la esfera del *entre dos*, en donde lo que habita el sentir de los humanos no es la divinidad, sino la conciencia (lo humano como centro del drama y la conciencia como elemento de fondo). El conflicto *entre dos* no da ya cabida a una fuerza externa, sea cósmica o divina. Por eso, se plantea a la historia como protagonista del movimiento humano y se mira al yo desde el libre albedrío.
5. El drama como relación *entre dos* tiene como soporte por excelencia al diálogo: la premisa de la palabra es acción y la palabra es construcción (Sánchez Giraldo, 2008, pp. 66-107).

En Hegel, la intriga, subsumiendo a la peripecia, obedece a una estructura que difiere del “bello animal” de Aristóteles. Ya no se trata de un simple inicio, nudo y desenlace, sino de constantes y reiterativos inicios, nudos y desenlaces que a cada personaje llevan de la felicidad a la infelicidad, de la infelicidad a la felicidad, de la felicidad a la infelicidad, así hasta el infinito. Además, a pesar de que a partir de la intriga el personaje intenta modificar la fábula, el desenlace final no es propicio a sus intereses, porque lo que se desea evidenciar es el vacío, la nada a la que se llega cuando no existen fuerzas cósmicas o dioses, cuando se vive en el mal absoluto y se produce constantemente el terror.

Sin dilucidar o explicitar de dónde toma su definición e idea de teatro, es decir, sin mencionar a un solo autor que pueda sustentar el paradigma u horizonte teórico desde el cual habla, Carlos José Reyes presupone que existe una única definición de teatro que al parecer se ha establecido como una especie de consenso universal, y que ya hemos visto que corresponde a dos momentos diferentes de la historia del teatro europeo: el momento reflexionado por Aristóteles y para el cual lo importante es la acción (siglos IV a. C. a siglo XVIII) y el momento reflexionado por Hegel y para el cual lo importante es el conflicto (siglo XVIII a XX).

La definición de teatro que podría aplicarse, según las premisas de Aristóteles, a diversas prácticas artísticas, a veces no nos permitiría identificar allí la presencia del teatro, y del mismo modo, la definición de teatro que podría aplicarse según las premisas de Hegel a diversas prácticas artísticas a veces no nos permitiría identificar allí la presencia del teatro.

El teatro como acción en Aristóteles, en tanto es aquello que padece el sujeto en la sucesión de amartía, peripecia, anagnórisis y *pathos*, no está presente en todas las obras de teatro de Europa. Desde el siglo XVI dejó de ser lo preeminentes y en su lugar el teatro pasó a entenderse como aquello que expresa el conflicto, según la definición de Hegel. De ahí que algunas experiencias podrían ser entendidas como teatro y otras no, según la definición desde donde se mire.

*Edipo rey* es el ejemplo por excelencia que utiliza Aristóteles para mostrar la presencia del teatro entendido como acción que padece el personaje central: Edipo pasa por amartía (por ignorancia mata a su padre, se acuesta con su madre y ordena su propio destierro), padece la anagnórisis (reconoce, a partir de los testimonios de los demás personajes, que mató a su padre, se acostó con su madre y ordenó su propio destierro), pasa de la dicha a la desdicha (peripecia: pierde su reino, sus riquezas, a su esposa, a sus hijos y el amor del pueblo) y sufre un intenso dolor (*pathos*).

Pero cuando analizamos la obra desde el horizonte teórico del teatro como conflicto, no vemos la presencia de fuerzas en pugna; no vemos una confrontación entre dos visiones de mundo opuestas, pero ambas válidas; no vemos la “expresión de un conflicto interpersonal que se desarrolla en tiempo presente, frente a nuestros ojos, por la voluntad de los personajes de llevar a cabo un objetivo” (Stranger, 2011, p. 13). Sin embargo, Reyes se empecina en afirmar que el teatro es una “expresión de conflictos y situaciones dramáticas de personajes en acción” (2008, p. 14). La utilización del conector lógico “y” nos ubica en la suposición de que deben darse las dos

definiciones para que exista el teatro, o al menos para que lo reconozcamos como presente en alguna práctica humana.<sup>27</sup>

La pretensión de Reyes de negar la existencia del teatro en las comunidades autóctonas de Abya Yala se fundamenta entonces en aplicar sobre dichas prácticas una definición que no es universal y que corresponde a dos momentos diferentes del desarrollo teatral de Europa. En conclusión, Carlos José Reyes no es consciente de que la definición que usa del teatro corresponde en realidad a dos definiciones distintas de teatro y que obedecen a dos épocas diferentes de la historia teatral de Europa. De manera que una serie de equívocos conceptuales han llevado a Reyes a afirmar que el teatro no existió en nuestras tierras antes de la llegada del conquistador europeo.

La manera de operar de Reyes fue la de aplicar una cierta definición restringida de teatro a las prácticas culturales de los muiscas y mostrar que tal definición no era consecuente ni coherente con lo observado por los cronistas. Tal vez la búsqueda de una definición distinta de teatro nos permita establecer un diálogo más conveniente con los cronistas de indias.

## Hacia una nueva definición explícita de teatro

Se pretende proponer una definición de teatro más amplia, que nos permita discutir en las prácticas culturales de los muiscas la existencia o no de formas teatrales. En este sentido, empezamos por afirmar que estamos de acuerdo

27 Carlos Sánchez (estudiosos de la historia del teatro colombiano, profesor de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, y director teatral), en el mismo sentido de lo propuesto por Carlos José Reyes, afirma que las prácticas de los muiscas descritas por los cronistas españoles no pueden considerarse como teatrales. Si los cronistas las equiparan a sus propios entremeses es porque proyectan de manera errónea sus prácticas culturales. El argumento fuerte utilizado por Sánchez se limita a establecer que “al hablar de teatralidad y precolombino hay una inconsistencia epistemológica, pues para nuestros originarios la palabra teatralidad no estaba presente” (2022). Sánchez concluye que las prácticas realizadas por los muiscas se deben catalogar con el término de “festividades” (expresiones festivas o conmemorativas), que consistían en prerrogativas y visitas a lugares sagrados. Si bien estas festividades contaban una historia (mito) y ofrecían una forma externa próxima al rito y a las celebraciones (ceremonia), no pueden considerarse teatrales. Al compararlas con el *Rabinal Achí*, el *Ollantay* o el *Macho Ratón*, Sánchez explica que se trata de manifestaciones etnodramáticas, pero no teatrales. Si nos dan la apariencia de teatro, se debe a las transcripciones que de las mismas han realizado los cronistas y otras figuras europeas que vertieron dichas prácticas en textos escritos en lenguas europeas.

Sánchez analiza las obras de los cronistas Juan de Castellanos y de Fernández de Piedrahíta. Ambos cronistas, al describir las manifestaciones culturales indígenas, las valoran desde categorías europeas como el “entremés”, y por eso afirman que tales prácticas pueden catalogarse como teatrales. Para Sánchez, los cronistas vieron, desde sus referentes mentales, no rituales sino representaciones, personajes en lugar de chamanes, y escenografías en vez de lugares de adoración. Por ende, los cronistas miran el teatro en la fiesta y la representación conmemorativa, y también en el ritual de prerrogativas o pagamentos.

Sánchez considera que realmente lo que estaba presente en las prácticas de los muiscas fueron festividades, es decir, celebraciones acompañadas de elementos sagrados materializados en máscaras y adornos para hacer ofrendas a la naturaleza. Por eso, más que hablar de teatro, se debe hablar de “etnodrama” (espíritu de representación festiva), que, como el sacrificio del güesa o moja entre los muiscas, trasgreden las unidades de tiempo y espacio, unen lo místico y lo ritual, lo divino con lo humano, el cosmos y lo sobrenatural. En suma, para Sánchez, los muiscas no tuvieron la teatralidad, pero sí tuvieron la representación y la fiesta, dadas en los rituales de pagamentos.

con la tesis propuesta por Pierre Levy (1999) de que toda sociedad humana, independientemente de su ubicación histórica o geográfica, ha tenido cultura, es decir, ha tenido un compendio de lenguajes, técnicas y contratos (Levy, 1999, pp. 67-72).

Los lenguajes han aparecido como virtualización del presente, propio del mundo animal; las técnicas, como virtualización de la acción, asimismo propia del mundo animal; y los contratos, como virtualización de la violencia, típica también de dicho mundo. *Virtualizar* puede entenderse, de manera muy simplificada, como la creación de un mundo sobre otro sin que el mundo previo desaparezca. Es por eso por lo que poseemos una condición animal, somos animales, vivimos en el mundo de la naturaleza, compartimos con el resto de los animales el hecho de vivir en el presente de la acción violenta. Ese es el mundo animal del cual también hacemos parte. Pero debido al extraño y complejo proceso que significó la hominización, hemos llegado a virtualizar el mundo animal, es decir, le hemos creado a ese mundo otro mundo, sin que el previo desaparezca, que podemos llamar el “mundo de la cultura”: compendio de lenguajes, técnicas y contratos.

Así,

[...] el lenguaje, en primer lugar, virtualiza un “tiempo real” que mantiene a los vivos prisioneros del aquí y ahora. De este modo, abre el pasado, el futuro y, en general, el tiempo como un reino en sí mismo, a una extensión provista de su propia consistencia. (Levy, 1999, p. 68)

El mundo natural vive en el eterno presente; los animales desconocen la temporalidad (pasado-presente-futuro), y el lenguaje, al virtualizar al presente, crea otro mundo para el hombre, uno que lo saca del eterno presente y lo ubica en el pasado y en el futuro.

En esta virtualización o nuevo mundo, “los seres humanos se pueden separar parcialmente de la experiencia corriente y recordar, evocar, imaginar, jugar y simular” (Levy, 1999, p. 69). Los lenguajes corresponden a las lenguas naturales, a las ciencias, a la filosofía, es decir, a todo conjunto de signos que permiten el juego de la ausencia y la presencia, que reemplazan la realidad y, desde su doble articulación (poderse hablar y poderse escribir con significado a partir de unidades sin significado), posibilitan la invención y el conocimiento del pasado y del futuro, la transmisión de las experiencias y la comunicación entre generaciones y pueblos diferentes.

Por otro lado, en el mundo natural, la sobrevivencia se limita al uso del cuerpo. Los animales entran en relación con su entorno sin usar una mediación, es decir, ellos tocan el mundo “desnudos”, viven la plenitud de la acción cada vez que su cuerpo entra en contacto directo con el mundo. Mientras que, en

el mundo humano, debido a la virtualización de la acción o a la aparición de la técnica, cada acción corporal puede virtualizar una herramienta. Esto ha dado lugar al surgimiento de “dispositivos híbridos y otros soportes que sustituyen el cuerpo desnudo” (1999, p. 69).

Según Marshall McLuhan y André Leroi-Gourham, las herramientas son prolongaciones o extensiones del cuerpo (Levy, 1999, p. 70); pero, para Levy, más que una extensión del cuerpo, “una herramienta es una virtualización de la acción. El martillo puede crear la ilusión de ser una prolongación del brazo. La rueda, en cambio, evidentemente no es una prolongación de la pierna, pero sí la virtualización del desplazamiento” (Levy, 1999, p. 70). Las técnicas corresponden a todas nuestras formas de construir interedicaciones entre nosotros y el medio ambiente, desde nuestros vestidos, hasta los puentes, pasando por los celulares y los satélites espaciales.

Con respecto a los contratos o las funciones sociales, como forma de virtualización de la violencia animal, Levy explica que “los rituales, las religiones, las morales, las leyes, las reglas económicas o políticas son dispositivos sociales para virtualizar las relaciones fundadas en las relaciones de fuerza, las pulsiones, los instintos o los deseos inmediatos” (1999, p. 72). Por eso, en el mundo animal prevalece la violencia constante entre los individuos y las especies, una forma de relaciones dadas desde las pulsiones inmediatas o instintos, mientras que, en el mundo humano, “un proceso continuo de virtualización de las relaciones forma poco a poco la complejidad de las culturas humanas: religión, ética, derecho, política, economía” (1999, p. 73). Por ende, todas las formas de disminución de nuestros instintos de destrucción pueden entenderse como contratos: la familia, el noviazgo, el matrimonio, la amistad, la política, la religión, la economía, la escuela, etc.

La cultura, en tanto compendio de lenguajes (como virtualización del presente), técnicas (como virtualización de la acción) y contratos (como virtualización de la violencia), les ha permitido a las sociedades y les seguirá permitiendo: 1) la permanencia del individuo y de la especie, y 2) la búsqueda de la seguridad y del control. En todo caso, un cierto dominio sobre el mundo natural que garantice nuestra existencia en el futuro.

Ahora bien, el arte, para Levy, muestra la labor de las demás virtualizaciones (lenguajes, técnicas y contratos), las devela y al mismo tiempo las usa, convirtiéndose en una especie de confluencia de ellas; por eso, “se halla en la frontera del lenguaje [...], de la técnica ordinaria [...] o de la función social assignable” (1999, p. 73).

En efecto, no ha existido ningún arte que no haya usado los lenguajes, las técnicas y los contratos de su propia cultura para existir. Lo que indica que el arte es la virtualización de las virtualizaciones, esto es, crea un nuevo

mundo sobre la cultura, sin que el mundo de la cultura desaparezca. "El arte niega la permanencia, denuncia nuestro destino frágil y nuestra condición perecedera" (1999, p. 73). El arte cuestiona la tendencia de las culturas humanas a la búsqueda de la seguridad y del control sobre el mundo natural.

Toda cultura se establece como un sistema de protección que sumerge en ella a los individuos, les garantiza su supervivencia, pero también los subsume tanto, que establece una cierta cotidianidad y monotonía. Los individuos terminan por creer que la única naturaleza posible o el único mundo posible es el que la cultura les ofrece. A veces, la cultura sofoca, asfixia, normaliza, unifica, establece patrones que impiden la expresión subjetiva de las emociones. El arte pone en cuestión a la cultura y por eso se afirma que la virtualiza. En este sentido, el arte realiza dos operaciones:

1. Desvela y muestra el presente que oculta el lenguaje, la acción que oculta la técnica y la violencia que oculta el contrato. Nos devuelve a ese mundo natural del presente de la acción violenta, que nos ubica en un eterno presente, que nos permite relacionarnos de forma directa con todo lo existente y que nos produce una violenta descarga emocional; todo esto sin salir de la cultura y sin que nuestro cuerpo corra el riesgo de ser destruido.

Así, cuando hacemos arte o contemplamos el arte, pareciera que por un momento salimos del mundo cultural comprendido por la tríada lenguajes-técnicas-contratos y regresamos al mundo natural, pero con la protección que nos sigue proporcionando la cultura. El arte nos sacude, nos saca del estado de confort y de conformismo en el cual nos sitúa la cultura a cambio de ofrecernos protección, y en medio de su descarga emocional, se entrevé como la forma externa de manifestación pública de las emociones que nos permite compartir una manera de sentir, es decir, compartir una calidad de experiencia subjetiva del presente de la acción violenta.

2. La epifanía o develamiento de lo anterior, que nos conduce al estremecimiento y nos produce el reconocimiento de nuestra condición mortal y nuestro destino inmerso en lo perecedero, nos lleva además a reconocer que las culturas no son inmutables, que también son el producto de una transformación y que, por lo tanto, nuestra propia cultura igualmente es susceptible de transformarse; y de este modo, el arte puede llevarnos a vislumbrar otra cultura, a imaginar, a soñar otros lenguajes, otras técnicas y otros contratos, que nos ubican en una posibilidad de futuro. De ahí que se afirme que el arte establece una crítica a su propia cultura y entrevé una posible transformación de la misma.

En efecto, el teatro es una forma específica de arte. Al tenor de las teorías de José Luis García Barrientos, entenderemos al teatro como un tipo particular de arte, un arte escénico, que posee dos características: 1) presenta una situación comunicativa, y 2) presenta una convención representativa.

La primera viene determinada por el hecho de considerarlo el espectáculo de actuación por excelencia y se centra en la atribución del estatuto de *sujetos*, en plenitud y con exclusividad, a los actores y al público, efectiva y necesariamente *presentes* en el espacio y en el tiempo del intercambio espectacular. (2012, pp. 36-37)

Se trata, entonces, de un habitar el mismo espacio y el mismo tiempo, un estar creadores y espectadores de forma simultánea, en el mismo espacio y tiempo, compartiendo la experiencia, creando un *convivio*, en el sentido de Dubatti (2010).

Esta característica diferencia al arte teatral de otros tipos de arte que crean objetos independientemente de la acción de convivencia espacio-temporal entre los creadores y los espectadores. Por ejemplo, la pintura, la escultura, el cine, la fotografía, la literatura, son artes del registro o de la escritura, porque generan un objeto que permanece y que no requiere la confluencia corporal del creador y del espectador (García Barrientos, 2010). Son obras de arte que no precisan, para existir, de una situación comunicativa;<sup>28</sup> caso contrario ocurre en las artes escénicas (teatro, danza, música, *performance*, *clown*, mimo, títeres, cuentería, *stand up*), que necesitan la situación comunicativa, o presencia en el tiempo y en el espacio real de los creadores escénicos o actores y de los espectadores para que surja la obra de arte, que además desaparece una vez que concluye dicha situación.

Por otro lado, la convención representativa, que diferencia al teatro de otros espectáculos actuados,

[...] consiste en una forma de imitación (re)presentativa (que a la vez representa o reproduce, y presenta o produce) basada en la “suposición de alteridad” (simulación del actor y denegación del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en “otro” representado. (García Barrientos, 2012, p. 37)

A diferencia de un espectáculo deportivo (partido de fútbol, por ejemplo), una corrida de toros o un discurso político en una plaza pública, que poseen únicamente situación comunicativa, en el teatro ocurre que

28 “la situación comunicativa [...] se centra en la atribución del estatuto de sujetos, en plenitud y con exclusividad, a los actores y al público, efectiva y necesariamente presentes en el espacio y en el tiempo del intercambio espectacular” (García Barrientos, 2003, p. 29).

[...] el actor finge ser otro, alguien imaginario o ficticio, que no existe en el mundo real y el público suspende su incredulidad, entra en el juego de la ficción, desdoblándose también. Sin dejar de ser lo que realmente son, tal actor se convertirá teatralmente en Otelo si tal escenario de un teatro se convierte en distintos lugares de Venecia y Chipre; si el tiempo real de la representación se desdobra en otro ficticio, localizado siglos atrás y de duración considerablemente mayor; y si el conjunto de los espectadores admite (con una cierta unanimidad) las transformaciones anteriores, convirtiéndose él mismo en público (dramático) de Otelo, en testigo de su tragedia. (García Barrientos, 2012, p. 37)

Por consiguiente, compartimos con García Barrientos la anterior definición amplia de teatro. Hay teatro cuando se presenta una práctica que permite que el espacio, el tiempo y los asistentes a una experiencia (creadores y espectadores) se encuentran modificados por la ficción, es decir, cuando el espacio, el tiempo y los asistentes a la experiencia se desdoblan, ingresan a una relación de extracotidianidad y de alteridad. Así pues, según García Barrientos “resultan cuatro elementos —espacio, tiempo, actor y público— y el doble representado o ‘dramático’ de cada uno. El edificio conceptual que llamamos teatro se asienta sobre estos cuatro dobles pilares” (2012, pp. 37-38).

Con esta nueva definición de teatro estudiaremos a los *areítos* descritos por Juan de Castellanos y Pedro Simón en sus respectivas crónicas, que hablan de las prácticas culturales de los muiscas. La palabra “areíto” la encontramos en las historias de fray Bartolomé de las Casas y de López de Gómara. La palabra es de origen taíno; la usaron los cronistas mencionados para describir los bailes, cantos y narraciones que los autóctonos de México, las islas del Caribe y las costas caribeñas de Suramérica ejecutaban en honor a sus dioses y a sus dirigentes, para rememorar el pasado comunitario en lo referente a acontecimientos notables (Reyes, 2008).

En el caso del virreinato de la Nueva Granada, poseemos dos crónicas básicas, la de Juan de Castellanos y la de Pedro Simón, que sin mencionar directamente la palabra “areíto”, definen como “entremeses” a los bailes, los cantos, los regocijos, los usos de libreas o vestuarios, las canciones, los juegos, las danzas, los villancicos, y los relatos que cuentan los sucesos presentes y pasados, graciosos o graves de nuestros ancestros.<sup>29</sup>

---

29 El entremés es una “representación breve, jocosa y burlesca [...] [que] tiene su precedente en los pasos renacentistas en los que destacó Lope de Rueda, especie de intermedios cómicos dentro de la comedia, convertidos luego en entremeses al desgajarse de la acción central —con la que guardaban muy poca relación— y constituirse en piezas autónomas” (Arellano, 2005, pp. 24-25).

Juan de Castellanos (1570-1592) llega en 1536 a las tierras caribeñas de Santo Domingo y Cuba; entre 1541 y 1543 recorre las costas de Venezuela, la isla Margarita y la isla Cubagua; para el año 1544 continúa su periplo por el cabo de la Vela, y por Cartagena y Santa Marta en 1545; finalmente, en 1551 arriba a Santa Fe de Bogotá, para luego de unos años quedarse a vivir definitivamente en Tunja, desde 1562 (Restrepo, 2020).

Una vez convertido en sacerdote en Tunja, se dedica a escribir, durante casi dos décadas, una serie de textos llamados *Elegías de varones ilustres de Indias* (Castellanos, 1847), en los cuales procuró hablar de hechos que presenció y de otros que le comentaron testigos de primera mano, acerca de las conquistas llevadas a cabo por numerosos españoles, los supuestos “varones ilustres”.

Las *Elegías* están divididas en cuatro partes: la primera trata sobre lo realizado por los “varones ilustres” en las islas del Caribe (Puerto Rico, Santo Domingo, Cuba, Jamaica y Margarita); la segunda, sobre las conquistas acaecidas en Venezuela y Santa Marta; la tercera, sobre los hechos relativos a Cartagena, Popayán, Antioquia y Choco; y la cuarta, que se denomina la “Historia del Nuevo Reino de Granada”, relata desde la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada a la altiplanicie muisca hasta los “hechos dignos de ser recordados” durante la última década del siglo XVI en dichas tierras (Restrepo, 2020).

En 1601 se produce la publicación de las *Elegías*, que están dedicadas y autorizadas por el rey Felipe III, constituyéndose además en un testimonio invaluable de las prácticas culturales de los muiscas, puesto que Juan de Castellanos también dedicó buena parte de sus relatos a hablar de lo que hacían los vencidos. Sobre este hecho, es importante resaltar que existen unos códigos de los que se vale Juan de Castellanos para presentar la otraedad, la alteridad indígena:

[...] entre estos códigos está la tradición épica occidental, en virtud de la cual se inscribe el poderío español sobre los cuerpos destrozados de los indígenas. El discurso épico, por lo tanto, provee el marco conceptual para presentar sin ambigüedad la diferencia entre españoles e indígenas. Tal demarcación es necesaria para el ejercicio del poder colonial. (Restrepo, 2020, p. 21)

Sin embargo, Juan de Castellanos, conocedor de la obra de Calderón de la Barca y de otros dramaturgos españoles (Paz y Mélia, 1886, p. xxxi), usó el término “entremés” para encontrar un punto en común entre españoles y autóctonos. En cientos de versos se explaya en mostrar, desde su discurso épico guerrerista, que los muiscas no son como los españoles, para así justificar su dominación. Pero en lo relacionado con el arte, observa similitudes que no duda en describir.

Para Castellanos, las actividades que se parecen a los entremeses se llevan a cabo antes de las celebraciones religiosas o después de ellas, lo que deja en claro que el lapso para la posible “representación teatral” no se confundía con el espacio para el ritual religioso, o lo que es lo mismo, no eran la misma celebración. En este sentido, existen tres pasajes que aportan claridad al asunto.

En el primero nos cuenta Castellanos que los muiscas, a lo largo de sus poblaciones, que estaban atravesadas por un camino o carretera y con grandes cercados “de pajas y madera” (1886, p. 105),

[...] celebraban las fiestas que tenían de costumbre, con muchos entremeses, juegos, danzas, al son de sus agrestes caramillos y rústicas cicutas y zamponas, cada cual ostentando sus riquezas con ornamentos de plumajería y pieles de diversos animales; muchos con diademas de oro fino y aquellas medias lunas. (1886, p. 106)

Solo una vez que se acababan estos entremeses, procedían a realizar

[...] á sus ídolos ofrendas; no sin humana sangre hartas veces, porque ponían sobre las garitas de aquellos mástiles que ya dijimos algún esclavo vivo y amarrado, tirándole con jáculos agudos, al pie del mástil muchas escudillas que ponían los unos y los otros, y la sangre que el vaso recibía, del mísero paciente destilada, los dueños cuyas eran las vasijas ofrecían al torpe santuario con sus ridículas ceremonias. (1886, p. 107)

Después de que se acababa el sacrificio o acto ritual religioso, “se volvían por la misma carrera con sus juegos, hasta llegar á casa del cacique desde donde tenía su principio, el cual los despedía con favores, alabando sus buenas invenciones, juegos y regocijos y libreas [vestuarios]” (Castellanos, 1886, p. 107).

En este pasaje es notorio el desarrollo de un acontecimiento de desdoblamiento extracotidiano que Castellanos identifica con los términos “entremeses”, “juegos”, “regocijos” y “danzas”, que involucran la presencia de instrumentos musicales y de vestuarios (libreas), y que se ejecutan en las calles de la población, a la manera de un desfile. Al respecto, cabe recordar que Patricia Henríquez (2008) ha identificado que el teatro entre los mayas y aztecas fue una especie de danza hablada, con uso de instrumentos musicales y vestuarios, que discurría entre los lugares que representaban a la comunidad y que hacían a la comunidad ser lo que era (2008, pp. 67-81). Así, en primera medida, los entremeses de los muiscas se movían, se desplazaban, entre la danza y la palabra, tal y como lo hacían las representaciones teatrales mayas y aztecas.

En el segundo pasaje, Castellanos nos cuenta que cuando los muiscas deseaban hacer consultas religiosas, que estaban subsumidas en el ritual, pasaban por una serie de pasos. Aquí lo referente a lo religioso aparece de manera notoria:

Y antes que hagan el ofrecimiento, ayunan grande número de días, eso más varones que mujeres. Y es digna de notar la abstinencia y el gran recogimiento con que viven el tiempo todo que el ayuno dura. No se lavan el cuerpo, siendo cosa que todos ellos usan por momentos; no tocan á mujer, ni ellas á hombre, ni quieren comer carne ni pescado, sino cosas de muy poca sustancia sin sal y sin agí, siendo de todos sus gustos el que más les satisface. Y aunque sepan morir en la demanda, no tienen de exceder un solo punto de aquel recogimiento y abstinencia. Y concluidos los días del ayuno que llaman saga, luego dan al xeque aquello que han de dar al Santuario, y el xeque, no con menos abstinencia, ofrece la presea, consultando con el demonio lo que se pretende por parte del que dio la tal ofrenda; al cual después el xeque le da cuenta de aquello que el diablo le responde, á poco más ó menos por palabras equívocas, y el indio con aquello se va contento, sin saber qué lleva; y con cierto jabón que tienen ellos se lava luego bien el cuerpo todo; vístese nuevas mantas y galanas, convida los amigos y parientes. (1886, p. 54)

Luego de que ocurre el ritual religioso se realizan las celebraciones que corresponden a lo teatral. De nuevo se hace evidente que ambos espacios no se confunden. Una vez que ya ha terminado la abstinencia o saga, y solo después de que se ha producido la práctica de adivinación religiosa con la participación del jeque o jefe político, y del demonio o dios autóctono, se procede a la ejecución de los entremeses. Por eso, el muisca llama a sus amigos:

[...] banqueteándolos algunos días, adonde se consume harta chicha, que es el brebaje que de grano hacen. Danzan y bailan, cantan juntamente cantares ó canciones, donde tienen sus medidas y ciertas consonancias que corresponden á los villancicos, compuestos á su modo, donde cuentan los sucesos presentes y pasados, ya de facecias [chistes, cuentos graciosos, donaires], ya de cosas graves, adonde vituperan ó engrandecen honor ó deshonor de quien se trata. En cosas graves van á compás; usan de proporción en las alegres. El modo de cantar es algo frió, y del mismo jaez todos sus bailes; mas van en el compás tan regulados, que no discrepan un tan solo comma en todos sus visajes y meneos. (Castellanos, 1886, p. 54)

Este segundo pasaje amplía el hecho de que la danza está acompañada de la palabra y pretende representar un suceso, contarla, hacerlo ver y escuchar a partir de una presencia corporal y oral extracotidiana que 1) desdobra a los presentes a partir del establecimiento de una cierta rítmica impuesta,

y 2) produce una narración en torno a sucesos pasados o presentes de la comunidad, graciosos o serios.

En el tercer relato, lo que nos comunica Castellanos es que existen otros momentos en la existencia de los muiscas en los cuales el acontecimiento teatral no está antecedido por lo ritual-religioso, ni antecede a este, sino que más bien se da en medio de celebraciones políticas y civiles. Al respecto, nos cuenta que luego de que el cacique de Bogotá lograra vencer a sus enemigos en unas batallas, regresó a su tierra, “donde fué recibido de los suyos con bailes, regocijos y canciones en que representaban sus victorias” (1886, p. 30).

En suma, lo que se desprende de las *Elegías* de Castellanos es que entre los muiscas primero puede darse lo ficcional teatral y luego lo ritual-religioso, o al contrario, pero no se mezclan. Y que es posible que lo ficcional teatral, en tanto presencia de cuerpos desdoblados que danzan, se disfrazan y cuentan una historia con sus movimientos, pueda darse lejos de la celebración de lo ritual-religioso. En estas prácticas era, por lo tanto, evidente la presencia de lo extracotidiano, el desdoblamiento de los cuatro elementos constitutivos del teatro: espacio, tiempo, actor y público. Por eso puede especularse, usando una definición ampliada de teatro, que, en medio de la construcción de la ficción o modificación extracotidiana del espacio, del tiempo y de los gestos y palabras de los participantes, emergió el teatro al interior de los areítos de los muiscas.

Por su parte, Pedro Simón (1574-1628) publica, en 1625, con la autorización de Felipe IV, su crónica llamada *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales*. Cuando llega al Nuevo Reino de Granada, la colonización está en pleno auge, dado que “el contacto entre españoles e indígenas ya ha dado lugar a un mestizaje de sangre e idioma” (Maffla, 1990, p. 9). En medio de este contexto, escribe y vive en contacto con la realidad de la “zona del Altiplano Cundi-boyacense, tierra de chibchas” (Maffla, 1990, p. 13). Sus relatos resultan importantes para nosotros en la medida en que se fundamentarán en la consulta de la obra de Juan de Castellanos y recuperará muchos de los temas tratados por este (Restrepo, 2020). En esta medida, sus aportes no desdicen de lo propuesto por Castellanos en torno al teatro existente entre los chibchas o muiscas.

Si en Castellanos se mostró que los llamados por él “entremeses” (danzas habladas) se presentaban antes o después del ritual,<sup>30</sup> o sin necesidad de

---

30 También en el cronista Lucas Fernández de Piedrahita, quien publica su texto en 1688 autorizado por Carlos II, se evidencia que las representaciones no coincidían con el ritual, sino que más bien se producían antes o después del ritual: “Estas carreras, o calles eran entonces los teatros en que celebraban sus fiestas con entremeses, juegos y danzas al son de sus rusticos caramillos y zampoñas, ostentando cada qual su riqueza en el afeo de plumas, pieles de animales, y diademas de oro; y quando ya llegaban —al remate de la carrera— hazian ofrendas a sus idolos” (1688, p. 138).

la existencia de un ritual religioso,<sup>31</sup> asemejándose a lo que se concibe de manera amplía como teatro según José Luis García Barrientos en lo relativo a la situación comunicativa, en Pedro Simón se puede constatar lo anterior y, además, la presencia de la convención representativa en algunos de sus pasajes: las danzas habladas se ejecutaban en celebraciones políticas referidas a las proezas militares de los dirigentes de la comunidad; incluían la oralidad, los vestuarios (libreas) y la actuación, bien sea porque se imitaban acciones humanas o animales; exigían una técnica colectiva, al tiempo que una expresión individual por parte de sus participantes; al recurrir a contar mitos o relatos propios de la memoria colectiva, producían efectos emocionales en los espectadores; a veces eran realizadas por individuos que vivían materialmente de ejecutar dichas representaciones, y a veces incluían innovaciones en sus maneras de mostrarse ante el público, en lo referente a la danza, la imitación (actuación) o el uso de vestuario (librea).

Pasemos a mostrar los pasajes y comentarlos brevemente:

[...] en las coronaciones de sus Reyes y en otras singulares fiestas, hacían (como dijimos) grandes gastos; iban á éstas todos muy de gala, unos con encumbrados penachos de varias plumas, otros con coronas de diferentes hechuras, chagualas de oro al pecho, en las piernas para que sonasen como cascaveles, muchas sartas de caracoles y conchas; pintábanse otros todo el cuerpo de varios colores y figuras, y les parecía mejor el que más feo entraba; asíanse de las manos en corro, entremezclados hombres con mujeres; hacían figura de arco unas veces, otras de muela, otras á la larga pisando de esta manera, hacia atrás y hacia adelante, siempre asidos á las manos, y si alguno se soltaba de la rueda, era para saltar y voltear con gran ligereza; callaban unos á veces, cantando los otros, gritando todos, no faltaban un punto en el tono ni compás, con el cual conformaban los movimientos del cuerpo, aunque eran muchos; en las canciones graves y de cosas de mucho peso que cantaban gobernaban la voz y cuerpo á compás, mayor en las juglares, alegres y de más contento, iban á compásete y gallofado ó volado. Lo que de ordinario

31 Existen muchos más pasajes en Castellanos que nos recuerdan que las representaciones teatrales no correspondían a rituales religiosos, sino a la celebración de eventos políticos. Sobre los caciques de Bogotá y Ubaque, cuando regresaban a sus tierras cargados de victorias y despojos, les recibían “con bailes, regocijos y canciones en que cantaba sus hazañas y victorias” (Simón, 1891, p. 326). Sobre los caciques de Itupeque y Pipatón, oriundos de las provincias de los yariguíes en el sitio de los Guacamaes: “dueños y ejecutores de esta acción; celebráronla con extraordinarios juegos, y sobre todo con bailes y la bebida común del brevaje de chicha, que, como está dicho, los enajena de su juicio” (1892a, p. 318). Sobre los autóctonos de Popayán: “Envió el caudillo por sobresalientes dos diestros y sueltos peones, que con gran tiempo y silencio llegaron hasta ponerse á donde pudieron bien verlos y oír lo que cantaban en sus coros y danzas, que era las proezas de sus hazañas y las flaquezas y cobardías de los españoles” (1892b, p. 149). Sobre los autóctonos de Santa Marta: “Tenían sus fiestas señaladas, que se celebraban con danzas, vestidos de rica plumería, y en especial se hacía esto en las cosechas de maíz, cuando también las mujeres hacían las suyas vestidas de blanco, con muchos collares y cuentas en el cuello, piernas y brazos, y joyas de oro según las tenían, al cuello y orejas, con que hacían sus bailes festejándolas los mozos más brioso del pueblo, que todo venía á parar en embriagueces” (1892c, p. 218).

cantaban eran alabanzas de sus pasados y Caciques; comenzaban en tono muy bajo, iban subiendo poco á poco la voz hasta ponerla en grito; repetían muchas veces trastrocando las palabras, la alabanza, diciendo: tenemos buen señor, señor tenemos bueno. (Simón, 1882, p. 193)

En este pasaje, Pedro Simón muestra que las danzas habladas, areítos o experiencias teatrales se llevaban a cabo en medio de actividades políticas como las coronaciones de reyes y no estaban vinculadas necesariamente con el ritual religioso. Estas actividades, que tenían como función contar, por medio de la representación (bailes, textos orales y el uso de vestuarios), proezas militares de los dirigentes de la comunidad, incluían la participación de hombres y de mujeres, quienes “gobernaban la voz y cuerpo á compás”, estableciendo una rítmica entre ellos que les permitía relatar el pasado y el presente de sus gobernantes. Por lo tanto, puede apreciarse que los danzantes ostentaban una técnica colectiva que les facilitaba ir a “compásete”, ejecutar diferentes “figuras” (de arco, de muela) y producir coros cantados y hablados.

Las danzas habladas también se realizaban en el contexto de celebraciones civiles. Por esto,

[...] usaban todos los indios estas fiestas siempre que estrenaban casas nuevas, pero cada cual con gastos según su posible, si bien en ninguna habían de faltar truanes [bufones que divierten con gestos y palabras] de que se han prestado tanto comunmente todos los indios de estas tierras. (Simón, 1891, p. 299)

En el siguiente pasaje se puede observar que en las danzas habladas, los participantes no solo bailaban, cantaban y hablaban usando vestuarios, sino que también actuaban, en el sentido de imitar a otro, de construir un personaje, de hacer visible la intención de ficcionalizar o de producir un desdoblamiento:

Cuando querían hacerle una grande fiesta al Cacique, armaban una danza entre muchos mancebos, y habiendo limpiado una carrera de media legua antes de llegar á su cercado, sin que en ella quedase una sola paja, cada cual con la mejor librea que podía, de las dichas, comenzaba á bailar desde el principio de la carrera ó camino, que era ancho de dos carretas, y cuando ya llegaban cerca de la puerta principal, iba caminando de espaldas hasta llegar á ella el que guiaba la danza, y entrando él el primero, le seguían todos haciendo cien mil monerías y visajes, ya á vista del Cacique y sus mujeres con todos los principales que los estaban mirando, porque cuál hacia como que pescaba, otro que nadaba, otro hacia del ciego, otro del cojo, otro refía, otro lloraba, bramaba otro como tigre, otro gruñía, otros remedaban á las aves, y así de los demás, hasta que habían gastado un buen rato en esto, porque después uno

de ellos, poniéndose en parte donde todos le vean, con mucho sosiego hacia una oración en que refería las grandezas del Cacique que hacia la fiesta y de sus antepasados; estando todos entre tanto con atención, sentados en el suelo sobre un poco de paja, de que estaba cubierto, viene tras esto la comida, sin levantarse de allí, que son grandes tortas de cazabe, carne de venado, bollos, y otros de sus comestrazos. (Simón, 1882, p. 193)

Nos parece importante reafirmar el hecho de que, en medio de la danza, los ejecutantes ejercían un rol ficcional, se desdoblaban: “porque cuál hacia como que pescaba, otro que nadaba, otro hacia del ciego, otro del cojo, otro reía, otro lloraba, bramaba otro como tigre, otro gruñía, otros remedaban á las aves” (Simón, 1882, p. 193). De modo que las danzas habladas que representaban el poder incluían imitaciones directas de acciones humanas o animales, es decir, que presentaban actuaciones por parte de los participantes, construyendo así un desdoblamiento del cuerpo o una convención representativa basada en la suposición de alteridad (simulación del actor). Además, el uso de la palabra que narraba los sucesos era seguida con atención por los participantes que hacían las veces de público y reconocían en ella la presencia de sucesos que realmente no estaban ocurriendo en ese instante (convención representativa basada en la suposición de alteridad por denegación del público), sino que se estaban evocando, en todo caso, que habían sido ficcionalizados. Se constata que existía un público toda vez que el cacique y los demás principales, junto con sus mujeres, miraban todo lo que ocurría, y cada danzante buscaba ubicarse en el mejor lugar “donde todos le vean”.

En el siguiente pasaje de Pedro Simón se hace más notable el protagonismo de la imitación y la creación ficcional de un personaje a través del cuerpo:

El tiempo que duraban éstas del Cacique, estaban á la puerta del cercado, desde la mañana hasta la noche, sin comer ni beber, dos indios, ya en edad mayores, desnudos todo el cuerpo, en pié, cubiertos con una red grande de coger pájaros, tañendo con unas flautas y haciendo una música melancólica y triste para significar con aquello más al vivo lo que representaban: estando allí con aquella postura, que era la muerte, porque decían que la red era instrumento suyo, pues mataban con ella las aves; el estar desnudos representaba como deja á los hombres cuando los acomete, pues quedan desnudos de todas sus cosas de esta vida; yá lo mismo aludía el no comer ni beber en todo el día, pues también los priva de eso, de lo que no era bien se acordasen en todos los juegos, fiestas y entretenimientos, y por eso estaban en la puerta de la fiesta, para que antes de ella se le representasen á todos los que se hallaban en ellas que habían de morir; y aun entre los regocijos de dentro había indios con instrumentos que hacían músicas tan tristes, que incitaban á llorar á todos de rato en rato en medio de los regocijos y bailes. (1891, p. 299)

Es significativo el hecho de que el cronista use en varias ocasiones la palabra “representación” para describir las acciones realizadas por los participantes en las danzas habladas. Ejecutaban música de flauta, asumían una postura determinada (de pie) y poseían un vestuario o librea (desnudos con una red grande de coger pájaros) que en conjunto les permitía representar la muerte tal y como la concebían a nivel cultural los muiscas, como una privación de todas las “cosas de esta vida”.

Las danzas habladas que representaban al poder, que correspondían a celebraciones en honor a los caciques, se daban, como ya se vio, en diferentes momentos del año, según los designios del gobernante; sin embargo, también correspondían a las épocas de labranza. En estas danzas habladas se exigía de los participantes como actores un esfuerzo técnico, en tanto se imponía un ritmo colectivo determinado; pero también se exigía una sensibilidad particular o expresión de emoción individual, en tanto los participantes ejecutaban su danza hablada “según sentían lo que cantaban”. En el siguiente pasaje podemos acercarnos a dicho fenómeno:

Sobre las fiestas qué hemos dicho tenían en la dedicación de sus casas y coronaciones de Caciques, tenían otras en los meses de Enero, Febrero y parte de Marzo en las cabás de sus labranzas, donde se convidaban alternativamente unos Caciques a otros, haciendo grandes gastos y presentes de oro y mantas y de su vino, porque todas sus fiestas las hacía éste, supliendo las faltas de la comida, pues ésta no les daba cuidado, como él anduviese en abundancia, asíanse de las manos hombres con mujeres, haciendo corro y cantando ya canciones alegres, ya tristes, en que referían las grandezas de los mayores, pausando todos á una y llevando el compás con los pies, ya á compás mayor, ya á compases, según sentían lo que cantaban, al son de unos flautas y fotutos tan melancólicos y tristes que más parecía música del infierno que cesa de este mundo; tenían en medio las mucuras de chicha, de donde iban esforzando á los que cantaban otras indias que estaban del corro dentro, que no se descuidaban en darles á beber. (Simón, 1891, p. 309)

Pedro Simón se toma el tiempo de describir una representación que se celebraba en diciembre y que correspondía a la reconstrucción de un mito de creación de la humanidad y que se presentaba en una fiesta llamada el “Huan”. De este modo, las danzas habladas que representaban al poder hacían a veces uso de relatos propios de la memoria colectiva (mitos fundacionales), para reafirmar lazos identitarios “en recuerdo y memoria de este suceso” (1891, p. 312). El mito de creación es como sigue:

Entre las mismas nieblas que los demás de estas tierras andaban los Tunjas acerca de sus primeros principios, pues los ponen en decir que cuando amaneció, ya había cielos y tierra, y todo lo demás de ellos y de ella, fuera

del sol y la luna, y que así todo estaba en oscuridades, en las cuales no había más personas que el Cacique de Sogamoso y el de Ramiriquí ó Tunja (porque en estos dos pueblos nunca hubo más de un Cacique ó señor, y fué el que lo era de toda la provincia). Estos dos Caciques dicen que hicieron todas las personas: á los hombres de tierra amarilla y á las mujeres de una yerba alta que tiene el tronco hueco. Estaban todavía las tierras en tinieblas, y para darles luz mandó el Cacique de Sogamoso al Ramiriquí, que era su sobrino, se subiese al cielo y alumbrase al mundo hecho sol como lo hizo, pero viendo no era bastante para alumbrar la noche, subióse el mismo Sogamoso al cielo y hízose luna, con que quedó la noche clara, y los indios obligados á adorar á entrabmos, como lo hacían con otros muchos ídolos. (1891, p. 312)

El mito era representado recurriendo a vestuarios, bailes y cantos en los cuales doce participantes vestidos de colorado interactuaban con un actor vestido de azul que estaba en medio de los demás. En suma, se representaba recurriendo a danzas habladas que relataban la creación de la humanidad y el posterior destino mortal de la misma:

Esto, según su cuenta, sucedió por el mes de Diciembre, y así en recuerdo y memoria de este suceso, hacían los indios de esta provincia, en especial los Sogamosos, en este mes, una fiesta que llamaban huan, en la cual, después de juntos, salían doce, vestidos todos de colorado, con guirnaldas y chasines [cadenas] que cada una de ellas remataba en una cruz, y hacia la frente llevaba un pájaro pequeño. En medio de estos doce de librea estaba otro que la tenía azul, y todos éstos juntos cantaban en su lengua cómo todos ellos eran mortales y se habían de convertir los cuerpos en ceniza, sin saber el fin que habían de tener sus almas. (1891, pp 312-313)

Además, el mito en cuestión se representaba para producir efectos emocionales en los espectadores, a través del desdoblamiento de los cuerpos que recurren al baile y a la producción de manifestaciones orales que contaban una historia, dado que los actores

[...] decían esto con palabras tan sentidas que hacían mover á lágrimas y llantos los oyentes con la memoria de la muerte, y así era ley que para consolarlos en esta aflicción, había de convidar á todos el Cacique y alegrarlos con mucho vino, con que salían de la casa de la tristeza y se entraban del todo en la de la alegría y olvido de la muerte. (1891, p. 313)

Resulta también significativo constatar que, en algunas ocasiones, las danzas habladas, que representaban el poder o relatos propios de la memoria colectiva, eran efectuadas a veces por individuos que se dedicaban a esto para vivir y, en consecuencia, recibían una paga por su labor. Pedro Simón denominaba a dichos individuos “truanes” o “chocarreros”, expresándose de la siguiente manera:

Después de acabada, convidaba el Cacique á todo el pueblo para una gran borrachera que duraba muchos días, en que había muchos juegos, bailes y entretenimientos, en especial de truanes y chocarreros, de que había muchos entre ellos que ganaban en eso la vida, andando de fiesta en fiesta por las pagas que les daban de mantas y otras cosas, según la calidad del que las hacía. (1891, p. 299)

Finalmente, en Pedro Simón, las danzas habladas que representan el poder o relatos propios de la memoria colectiva incluían innovaciones con respecto a anteriores representaciones; y dichas innovaciones eran reconocidas por el público y por las figuras de autoridad, representadas sobre todo en el cacique. De ahí que luego de

[...] traer una danza con invenciones nuevas, y mucha plumería, flautas, fotutos y tamboriles, y haciendo por el camino mil entremeses y juegos, llegaban al alto, donde las carreras, que siempre iban á parar á estos puestos, y hecha alguna ofrenda á sus dioses, se volvían por la misma carrera, con los mismos juegos, regocijos y libreas, que muchos también llevaban de pieles de animales con diademas de oro fino en la cabeza, que eran á modo de medias lunas, las puntas para arriba. Llegados, y la vuelta del Cacique, alababa las invenciones de las danzas, juegos de regocijos y libreas, daba algunas mantas en premio á los que las habían sacado mejores, y esfuerzos de chicha para el camino, con que se volvían á sus casas, y acabar en ellas con borracheras lo restante de la fiesta. (1891, p. 293).

A modo de resumen, en estas prácticas descritas por Juan de Castellanos y por Pedro Simón era evidente la presencia de lo extracotidiano, el desdoblamiento de los cuatro elementos constitutivos del teatro: espacio, tiempo, actor y público. Por eso, puede afirmarse que, en medio de la construcción de la ficción o modificación extracotidiana del espacio, del tiempo y de los gestos y palabras de los participantes, emergió el teatro, en un sentido amplio y no restringido, al interior de las danzas habladas o areítos en tanto presentaban situación comunicativa y convención representativa.

## Conclusiones

En primera medida, a través de un breve recorrido por la historia de la historiografía teatral europea, se procuró mostrar que desde el siglo XIX se han presentado unos intereses epistemológicos y políticos que han negado o afirmado la existencia del teatro originario en Abya Yala, es decir, la existencia de prácticas teatrales en nuestro continente, previas a la llegada del europeo.

La forma que ha asumido la historiografía teatral europea puede sintetizarse en cuatro fases: liberación del drama o texto teatral de su condición de objeto propio de la historia de la literatura; liberación del espectáculo teatral de su condición de objeto propio de la historia del drama; liberación del espectáculo y del drama de su condición de objetos propios de una única historia del teatro, y liberación de las múltiples historias del teatro de su condición de objetos propios de una historia restringida de las artes y su incorporación a una historia de la cultura.

Estas transformaciones han configurado la existencia de tres tendencias en la historiografía teatral: la historia unitaria y global; las historias múltiples y especializadas, y las historias influenciadas por la teatrología, la etnoesceptología o los estudios performáticos, en estrecha relación con las ciencias sociales, en especial con la antropología.

Solo a partir de las historias múltiples y especializadas pudo incorporarse un tipo de conocimiento teatral que permitiera indagar en torno a las prácticas teatrales en Abya Yala previas a la llegada del conquistador europeo. Además, con la teatrología, dicho tipo de conocimiento pudo desarrollarse de manera plena hasta adjudicar la existencia de lo teatral y la teatralidad a diversas esferas culturales mundiales sin restringirse a la europea.

En segunda medida, se mostró que, en la historiografía teatral colombiana, en consonancia con las tendencias de la historia unitaria y global, algunos estudiosos han afirmado que el teatro llegó a nuestras tierras única y exclusivamente con el europeo. Sobre todo, las afirmaciones de Carlos José Reyes y de Carlos Sánchez han hecho carrera en este sentido.

Para Reyes, no es posible hablar de teatro originario en Abya Yala, porque las prácticas que los cronistas españoles nos describen, a propósito de los muiscas, no corresponden a la definición de teatro empleada por el mismo Reyes: “expresión de conflictos y situaciones dramáticas de personajes en acción” (2008, p. 14). Sin embargo, esta definición de teatro, además de restringida, es problemática, en tanto hace referencia a la unión de dos definiciones de teatro que están distanciadas temporal y epistemológicamente: la de Aristóteles, para quien el teatro se reduce a las situaciones dramáticas de personajes en acción, y la de Hegel, para quien el teatro se reduce a la expresión de conflictos.

Para aproximarnos a una nueva definición de teatro, que facilitara una indagación distinta en los textos de los cronistas, se usó primero la definición de arte de Pierre Levy, quien concibe al arte como un virtualizador de la cultura, y a la cultura como el compendio de lenguajes, técnicas y contratos que, a su vez, han virtualizado al mundo animal en sus componentes de presente, acción y violencia. En segunda instancia, se usó la definición de teatro

de José Luis García Barrientos, para quien el teatro es el desdoblamiento o proceso de ficcionalización del tiempo, el espacio, el actor y el público, que terminan por generar un sentido de extracotidianidad al interior de la cultura, evidenciando la presencia de la situación comunicativa y la convención representativa.

Con esta definición se realizó una lectura atenta de los textos de dos cronistas que describieron prácticas culturales de los muiscas durante los siglos XVI y XVII, Juan de Castellanos y fray Pedro Simón. A partir del análisis de sendos pasajes presentados por ambos, se pudo especular que, entre los muiscas, a través de sus areítos o danzas habladas, primero podía darse lo ficcional teatral y luego lo ritual-religioso o, al contrario, pero que no se mezclaban. Y que era posible que lo ficcional teatral, en tanto presencia de cuerpos desdoblados que danzan, se disfrazan y cuentan una historia con sus movimientos, pueda darse lejos de la celebración de lo ritual-religioso.

Por lo tanto, en dichas prácticas era posible la presencia de lo extracotidiano, de la ficcionalización, del desdoblamiento de los cuatro elementos constitutivos del teatro (espacio, tiempo, actor y público), toda vez que las danzas habladas se ejecutaban en celebraciones políticas que refieren las proezas militares de los dirigentes de la comunidad; incluían la oralidad, los vestuarios (libreas) y la actuación, bien sea porque se imitaban acciones humanas o animales; exigían una técnica colectiva, al tiempo que una expresión individual por parte de sus participantes; al recurrir a contar mitos o relatos propios de la memoria colectiva, producían efectos emocionales en los espectadores; a veces eran realizadas por individuos que vivían materialmente de ejecutar dichas representaciones (truanes o chocarreros); y a veces incluían innovaciones en sus maneras de mostrarse ante el público, en lo referente a la danza, la imitación o el uso de vestuario (librea).

En consecuencia, por eso puede afirmarse que, en medio de la construcción de la ficción o modificación extracotidiana del espacio, del tiempo y de los gestos y palabras de los participantes, puede especularse que emergió el teatro, en un sentido amplio y no restringido, al interior de las danzas habladas o areítos de los muiscas.

En suma, es evidente que se ha atado la indagación a una definición particular de teatro, en detrimento de otras, buscando que la discusión pueda prolongarse sin admitir haber llegado a una verdad concluyente. Antes bien, con nuestro proceder estamos buscando que la discusión permanezca abierta y pueda suscitar nuevas y mejoradas investigaciones. Porque de no haber-nos acogido a una nueva y ampliada definición de teatro, la cuestión habría quedado cerrada y se habría admitido, como muchos lo han hecho hasta ahora, que el teatro no existió entre los muiscas.

## Referencias

- Acuña, R. (1975). *Introducción al estudio del Rabinal Achi*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Aldana Cedeño, J. (2013). Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960. *Aisthesis*, (53), 185-202. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000100011>
- Alonge, R. (2010). *Luigi Pirandello*. Laterza.
- Angelini, F. (1993). *Il teatro barocco*. Laterza.
- Arellano, I. (2005). *Teatro breve (losas y entremeses) del siglo de oro*. Random House Mondadori.
- Aristóteles. (1991). *Poética*. (Introducción, traducción del griego y notas Á. J. Cappelletti). Monte Ávila Editores.
- Aristóteles. (2015). *Poética*. (Introducción, notas y traducción E. Sinnott). Colihue.
- Azparren Giménez, L. (1996). *Documentos para la historia del teatro en Venezuela: siglos XVI, XVII Y XVIII*. Monte Ávila.
- Banham, M. (1988). *The Cambridge guide to world theatre*. Cambridge University Press.
- Baty, G. y Chavance, R. (1965). *El arte teatral. De los orígenes hasta nuestros días*. (J. J. Arreola, Trad.). Fondo de Cultura Económica [Original francés, 1932].
- Berkeley, A. (2009). Changing views of knowledge and struggle for undergraduate theatre curriculum, 1900-1980. En A. L. Fliotsos y G. S. Medford (Edits.), *Teaching theatre today. Pedagogical views of theatre in higher education* (pp. 7-30). Palgrave Macmillan.
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro* (Vol. 1). (Gilberto Gutiérrez Pérez, Trad.). Ediciones Guadarrama. [Original alemán, Stuttgart, 1968].
- Braet, H., Nowé, J. y Tournoy, G (Edits.). (1985). *The theatre in the Middle Ages*. Leuven University Press.
- Bratton, J. (2003). New readings in theatre history. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/co/universitypress/subjects/arts-theatre-culture/british-theatre/new-readings-theatre-history?format=PB&isbn=9780521794633>

- Carlson, M. (1991). The theory of history. En S.-E. Case y J. Reinelt (Dirf.). *The performance of power* (pp. 272-279). University of Iowa Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20h6tv1>
- Carlson, M. (1993). *Theories of the theatre. A historical and critical survey from the Greeks to the present.* Cornell University.
- Carlson, M. (2002). The resistance to theatricality. *SubStance*, 31, 2/3 (98/99), 238-250. <https://doi.org/10.2307/3685489>
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo.* Paso de Gato, Institut del Teatre.
- Castellanos, J. de. (1847). *Elegías de varones ilustres de Indias.* Imprenta de la publicidad. [Original 1601].
- Castellanos, J. de. (1886). *Historia del Nuevo Reino de Granada* (Tomo 1). Imprenta de Pérez Dubrull. [Original 1601].
- Chancerel, L. (1963). *El teatro y los comediantes. Breve historia del arte y los artistas.* (M. Gallo, Trad.). Editorial Universitaria de Buenos Aires. [Original francés, 1955].
- D'Amico, S. (1939). *Storia del Teatro Drammatico.* 4 Vols. Vol. 1. *Grecia e Roma – Medioevo.* Vol. 2. *L'Europa Dal Rinascimento al Romanticismo.* Vol. 3. *L'Ottocento.* Vol. 4. *Il Teatro Contemporaneo.* Rizzoli & Company.
- De Toro, F. (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad.* Vervuert, Iberoamericana.
- Descalzi, R. (1968). *Historia crítica del teatro ecuatoriano.* 6 vols. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica.* Atuel.
- Dubatti, J., Forillo, C. y Tursi, A. (2008). Un instituto de investigación para las artes del actor. En J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor. De la escena clásica al presente* (pp. 345-346). Colihue.
- Dudden, F. E. (1994). *Women and the American theatre: Actresses and audiences, 1790-1870.* Yale University Press.
- Evreinov, N. (1936). *El teatro en la vida.* Ercilla.
- Fernández de Piedrahita, L. (1688). *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada.* Amberes.

- Fischer-Lichte, E. (1997). *The show and the gaze of theatre. A European perspective*. University of Iowa Press.
- Fischer-Lichte, E. (1999, noviembre). *La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo de las ciencias de la cultura* (A. Lutter y A. Camacho, Trad.) [Ponencia]. Simposio estructura y función de procesos de intercambio cultural en el teatro popular contemporáneo de México, Perú y Colombia. El teatro como modelo de entendimiento cultural. Universidad Libre de Berlín, México, Claustro de Sor Juana.
- Franco Frías, E., Suárez Rivas, J. y Hernández, E. (2005). *Protagonistas del teatro jalisciense: voces y testimonios*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- García Barrientos, J. L. (2010). *Actuación y escritura (teatro y cine)*. Paso de Gato.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- García Barrientos, J. L. (2017). *Principios de dramatología. Drama y tiempo*. Artezblai, Toma y Paso de Gato.
- González Cajiao, F. (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Grazioli, C. (2008). *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Laterza.
- Guinsburg, J. (2007). *Da Cena em Cena: ensaios de teatro*. Perspectiva.
- Hartnoll, P. (1969). *A concise history of the theatre*. Scribner.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal. [Original alemán, 1842]
- Henderson, M. C. (1986). *Theatre in America. Two hundred years of plays, players and productions*. Harry N. Abrams.
- Henríquez Puentes, P. (2008). De la escena ritual a la teatral en una obra de teatro indígena prehispánico: *Rabinal Achí o Danza del Tun*. *Aisthesis*, (44), 67-81. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812008000100004>
- Herrera Atehortua, C. H. (2002). Entre máscaras y tablas. Apuntes para una historia del teatro en Medellín 1830-1950. *Kabái*, (10), 135-145.
- Hill, E, G. y Hatch, J. V. (2003). *A history of African American theatre*. Cambridge University Press.

- Howe, E. (1992). *The first English actresses. Women and drama, 1660-1700.* Cambridge University Press.
- Hughes, G. (1928). *The story of the theatre: a short history of theatrical art from its beginnings to the present day.* S. French.
- Juncosa, J. F. (1987). Abya Yala: una editorial para los indios. *Chasqui*, (23), 39-47. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/14969>
- Kenneth, M. y Melnitz, W. (1956). *The living stage. A history of the world theater.* Prentice-Hall.
- Koller, A. M. (1984). *The Theatre Duke. George II of saxe-meininger and the German Stage.* Stanford University Press.
- Lamus Obregón, M. (1998). *Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad.* Ariel Historia.
- Lamus Obregón, M. (2010). *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico.* Luna libros.
- Levi, C. (1923). *Studi di teatro.* Remo Sandron.
- Levy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* (D. Levis, Trad.). Paidós. [Original francés, 1995].
- Louvat-Molozay, B. y Salaün, F. (Coords.). (2008). *Le spectateur de théâtre. À l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles).* L'Entretemps Éditions.
- Maffla Bilbao, A. (1990). Indigenismo en las noticias historiales de fray Pedro Simón. *Mopa Mopa*, 1(7), 11-18. <https://revistas.udnar.edu.co/index.php/rmopa/article/view/5269>
- Mcconachie, B. (1995). Theatre history and the Nation-State. *Theatre Research International*, 20(2), 141-148. <https://doi.org/10.1017/S0307883300008385>
- Mcconachie, B. (1997). Cultural Systems and the Nation-State: Paradigms for writing national theatre history. *New England Theatre Journal*, (8), 29-44.
- Mora, B. (1985). *Notas para la historia del teatro en Jalisco.* Gobierno de Jalisco, Secretaría General, Unidad Editorial.
- Muños, A. C. (2010). *Teatro universitario en Guadalajara entre 1960 y 1990.* Mirada Malva.
- Nagler, A. M. (1959). *A source book in theatrical history: Twenty-five centuries of stage history in more than 300 basic documents and other primary material.* Dover Publications. [First edition 1952].

- Ochando Madrigal, E. (2000). *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excmo. Diputación de Albacete. <https://iealbacetenses.dipualba.es/high.raw?id=0000029944&name=00000001.original.pdf&attachment=0000029944.pdf>
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2006). *Historia básica del arte escénico*. Cátedra.
- Pandolfi, V. (1964). *Storia universale del teatro drammatico*. 2 Vols. Unione tipografico-editrice torinese.
- Pardo, J. M. (1989). *Teatro colombiano: síntesis de 30 años*. Gestus.
- Parra Salazar, M. N. y Maya Ruiz, J. S. (2013). *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)* [Tesis historia]. Universidad de Antioquia.
- Paz y Mélia, A. (1886). Introducción. En J. de Castellanos, *Historia del Nuevo Reino de Granada* (Tomo 1). Imprenta de Pérez Dubrull. [Original 1601].
- Pefanis, G. (2007). Les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, (41), 174-186. <https://doi.org/10.7202/041678ar>
- Pereira Salas, E. (1974). *Historia del teatro en Chile*. Universidad de Chile.
- Pradier, J.-M. (1990). Toward a biological theory of the body in performance. *New Theatre Quarterly*, 6(21), 86-98. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00004000>
- Pradier, J.-M. (1995). Ethnoscénologie manifeste. *Théâtre/Public*, (123), 46-48. <http://skenos.mshparisnord.fr/items/show/51>
- Pradier, J.-M. (1997). *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.-C- XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Presses Universitaires de Bordeaux.
- Ramos Smith, M. (1979). *La danza en México durante la época colonial*. Casa de las Américas.
- Rela, W. (1969). *Historia del teatro uruguayo. 1808-1968*. Banda Oriental.
- Restrepo, L. F. (2020). *Un nuevo reino imaginado. Las Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos* (2.<sup>a</sup> ed.). Editorial Pontificia Universidad Javeriana. [Original, 1999].
- Reyes, C. J. (2008). *El teatro en el nuevo reino de Granada*. EAFIT.
- Reyes de la Maza, L. (1972). *Cien años de teatro en México (1810-1910)*. INBA.

- Rizk, B. J. (1987). *El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. Prisma Institute.
- Robinson, M. (2009). *The American play: 1787-2000*. Yale University Press.
- Saint-Victor, P. de. (1884). *Les Deux Masques : tragédie, comédie, 3 vol: I. Les Antiques : Eschyle. II. Les Antiques: Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidasa. III. Les Modernes : Shakespeare. Le Théâtre français depuis ses origines jusqu'à Beaumarchais*. Calman Lévy.
- Salvat, R. (1996). *El teatro como texto, como espectáculo*. Montesinos. [Primera edición 1983].
- Sánchez, C. (2022, junio 23). *Teatralidades originarias, memoria colectiva y ritualidad* [Ponencia]. Octavo encuentro sainetiando “Diálogos de la memoria”. Medellín, Teatro Barra del silencio [Video]. Facebook [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=1144056829333293](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1144056829333293)
- Sánchez Giraldo, S. (2008). *De la tragedia griega al drama moderno*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sandrow, N. (1977). *Vagabond stars. A world history of Yiddish theatre*. Harper & Row.
- Schechner, R. (1985). *Between theatre and anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Scott, V. (1990). *The Commedia dell'Arte in Paris, 1644-1697*. The University Press of Virginia.
- Simón, P. (fray). (1882). *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales. Primera parte*. Imprenta de Medardo Rivas. [Original 1627].
- Simón, P. (fray). (1891). *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales. Segunda y tercera parte*. Imprenta de Medardo Rivas. [Original 1627].
- Simón, P. (fray). (1892a). *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales. Tercera parte*. Imprenta de Medardo Rivas. [Original 1627].
- Simón, P. (fray). (1892b). *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales. Tomo 4. Tercera parte*. Imprenta de Medardo Rivas. [Original 1627].

- Simón, P. (fray). (1892c). *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales. Tomo 5. Tercera parte.* Imprenta de Medardo Rivas. [Original 1627].
- Sinnot, E. (2015). Introducción. En Aristóteles. *Poética*. Colihue.
- Soria, M. T. (1980). *Teatro boliviano en el siglo xx* (3.<sup>a</sup> ed.). Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora.
- Stranger, I. (2011). *Cuaderno de dramaturgia. Teoría, técnica y ejercicios*. Frontera Sur Ediciones.
- Sueur, M. (1986). *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*. Conservatoire national supérieur d'art dramatique.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. (J. Orduña, Trad.). Ediciones Destino. [Original alemán, 1956].
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. PAJ Publications.
- Turner, V. (1986). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Valencia Solanilla, C. (1998). Teatro precolombino: el ritual y la ceremonia. *Revista Colombiana de Ciencias Humanas*, (17), 29-38.
- Velis, C. (1993). *Historia del teatro en El Salvador. De la Colonia a 1900*. Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, DIF Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Warnet, J.-M. (2012). *Les laboratoires. Une autre histoire du théâtre*. L'Entretemps Éditions.
- Watson, J. C. y McKernie, G. F. (1993). *A cultural history of theatre*. Longman.
- Winchester Stone Jr., G. y Kahrl, G. M. (1979). *David Garrick. A critical biography*. Southern Illinois University Press.
- Para citar este artículo:** López Cardona, V. M. (2025). La existencia del teatro en Abya Yala previo a los procesos de conquista europeos. Una revisión de la definición restringida de teatro. *Artes La Revista*, 24(31), 18-65.