

Aporte de las teatralidades a la trama cultural de Chile colonial

Theatricalities Contribution to the Cultural Fabric of Colonial Chile

María Delia Martínez N.

Universidad de Chile

deliacameliaster@gmail.com

Resumen

Desde la perspectiva de los estudios culturales, el presente artículo aborda las teatralidades chilenas en tanto metáforas culturales que colaboran en la comprensión de un periodo de nuestra historia. El propósito del estudio es mostrar la diversidad y riqueza de estas manifestaciones, que aportaron un sedimento creativo de primer orden para la tradición teatral del continente. Si bien en nuestro país, las teatralidades no tuvieron el despliegue y colorido que en otras colonias americanas, su estudio contribuye a comprender aspectos del teatro colonial y de la producción de grupos locales y cofradías de la época, siendo ambos antecedentes del desarrollo de compañías profesionales de teatro. Vale decir, las teatralidades manifiestan una amplia influencia en la historia teatral y abren la posibilidad de re-construir la memoria cultural de Chile.

Palabras clave:

Teatralidades – estudios culturales – teatro colonial.

Resumen

From the viewpoint of cultural studies this article addresses Chilean theatricalities as cultural metaphors that contribute to the understanding of a period of our history. The purpose of this study is to demonstrate the diversity and richness of the works that provided a creative foundation for the theatrical tradition of the continent. Although in our country, theatricalities did not have the display and color of those of other American colonies, their study contributes to the understanding of aspects of colonial theatre and of the production of local groups and guilds, both precedents of professional theatre companies. Undoubtedly, theatricalities have broadly impacted theater history and have broadened the possibility of reconstructing the cultural memory of Chile.

Keywords:

Theatricalities – cultural studies – colonial theater.

En este artículo se ahonda en el concepto de teatralidades como ámbitos de producción simbólica que en términos generales aluden al concepto de teatro que proporciona Patrice Pavis. Pavis se refiere al teatro como un acto eminentemente social. La característica principal de este acto es la acotación de un tiempo durante el cual un grupo de personas (espectadores) presencia la actuación de otro grupo (actores). Este último propone a sus contempladores un discurso formalizado que implica la transformación de los integrantes del primer grupo en agentes de una situación que responde a leyes, normas o códigos diferentes a los de la actividad cotidiana y crea un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado (cf. 304). A partir esta concepción general del teatro, se puede situar a las teatralidades como manifestaciones que se articulan con la metáfora teatral para la comprensión de los fenómenos culturales. Este artículo indaga en ellas a través de su dimensión artística, social y política. Con este objetivo, el concepto de teatralidad adquiere la forma de una perspectiva que implica la reconstrucción de una narración cultural (Fischer-Lichte).

En relación al modo en que ha sido entendido el fenómeno de las teatralidades en América Latina, conviene indicar que a partir del primer decenio de este siglo han proliferado publicaciones que abordan el término desde los estudios teatrales. La mayor parte de los autores que escriben sobre él reconoce la dificultad de esta tarea. Oscar Cornago identifica dos vertientes de los estudios sobre teatralidad, uno que aboga por una comprensión amplia de este fenómeno y otro que lo piensa como algo privativo del medio teatral, advirtiendo que no existe una conciencia clara de lo que se entiende por teatralidad (23). Andrés Grumann ubica a la teatralidad en el contexto de los estudios teatrales y, por lo tanto, privativo del medio teatral (51). Siendo el único autor que toma posición acerca del lugar epistemológico que ocupa el término, realiza una exhaustiva pormenorización de todos los aspectos estéticos que podrían formar parte del concepto. Desde este análisis emergen cuestiones como los diferentes aspectos de las transformaciones comprometidas en el concepto. Grumann señala la importancia de este rasgo aunque no lo reconoce como emergente desde el contexto social o cultural, sino de la interacción entre los actores, el público y la ocurrencia del acontecimiento, lo que equivale a una perspectiva fenomenológica sobre el término.

Si bien Antonio Prieto no trabaja el concepto de "teatralidad", sino el de "performance", su reflexión incorpora el término para hacer una comparación con el performance en los estudios teatrales latinoamericanos. En su artículo "Los estudios de performance; una propuesta de simulacro crítico", Prieto asume la similitud entre teatralidad y performatividad. Divide su texto en siete aspectos que constituyen el fenómeno performativo (8). Para Prieto, el término surge, al igual que el etnodrama y la etnoescenología, bajo la necesidad de aumentar el registro de influencia de conceptos como "teatro" o "drama", cuando estos se vuelven insuficientes para abarcar la complejidad de circunstancias representacionales en los escenarios y espacios públicos del mundo. En una posición semejante, Juan Villegas señala que la teatralidad tiene relación con el proceso que ocurre con la resemantización del objeto de análisis, lo que conduce necesariamente a un cambio en la estrategia para su estudio (28). A pesar de las diferentes perspectivas que asumen, todos estos autores reconocen que el concepto surge de la necesidad de avanzar en un territorio más o menos cercano a lo propiamente "teatral", que no se basta, y que requiere de una conceptualización que dé cuenta de los fenómenos que estudia. Durante el siglo XX, la propuesta de Roland Barthes da forma a la división entre el texto dramático y la acción

teatral y en nuestro país la influencia de Pavis es significativa en el mismo sentido. Es decir, que las teatralidades son estudiadas bajo la premisa de la necesidad de abarcar fenómenos que se despojan de aspectos vinculados a la disciplina teatral como el texto dramático o la caja negra.

En Chile, Carlos Ochsenius fue uno de los primeros intelectuales que utilizó el término para analizar algunas prácticas que se daban a la luz de un “tejido social popular” surgido durante la última dictadura. Trabajando la expresión corporal, elementos del ritual y la imaginación que surgían de las prácticas colectivas de “educación popular”, este autor fundamentó su propuesta sobre la importancia de las teatralidades a la luz de una serie de manifestaciones culturales que surgieron como respuestas a un sistema represivo. El énfasis del sociólogo chileno radica en el carácter transformador de las teatralidades, puesto que en su práctica moviliza sistemas de cognición que se ligan a las transformaciones sociales y políticas a partir de una toma de conciencia de las condiciones de contexto de los participantes. En este aspecto coincide con Andrés Grumann, quien admite el carácter transformador de la teatralidad en tanto metáfora del teatro como forma de conocimiento artístico y cultural. Grumann considera el concepto una suerte de llave maestra que permite aproximarse a algunos acontecimientos culturales, los que aportan una perspectiva de lo histórico, aunque desde un punto de vista metodológico más que ideológico. Las perspectivas de Ochsenius y Grumann parecen complementarse bajo el concepto catalizador de la memoria colectiva en lo social-político-ideológico.

Suscribiendo implícitamente esta postura, la autora Ileana Diéguez supone la práctica colectiva y reivindicativa como el fundamento de la teatralidad y su espacio “natural” de acción. Para ello, se detiene sobre el concepto de liminalidad utilizado por Victor Turner, bajo la premisa de la crisis social de la que emergen las teatralidades y del componente reivindicativo y contestatario que define sus discursos. En este enfoque, se sitúa como escenario de la teatralidad los lugares *excentris*, donde no se constituyen las jerarquías sociales tradicionales sino que se establecen espacios de diferencia. Diéguez, sin embargo, aborda el fenómeno desde los estudios teatrales, puesto que los ejemplos que estudia –que se desarrollan en distintos países de América Latina– son experiencias donde el acontecimiento surge desde el análisis y cuestionamiento a una realidad represiva, autoritaria y mercantilista. Se puede reconocer un ámbito del concepto que se refiere a las implicancias sociales de la teatralidad y que incluye el desplazamiento espacial de lo “teatral” hacia lugares que no corresponden necesariamente a una sala de teatro. El desplazamiento espacial actúa como límite o frontera que determina las limitaciones comprensivas del concepto y su ámbito de acción. En cuanto a la interdisciplinariedad que propone el concepto de teatralidad, Villegas considera que este último no sólo permite manifestar la exterioridad material de los sistemas, sino también su funcionamiento, dejando ver sus límites exteriores. Por lo tanto, representarían sistemas autónomos, emancipados de cualquier finalidad exterior a ellos mismos, lo que no quiere decir que dejen de convivir con otros sistemas.

Por otra parte, la mayoría de los autores reconoce el aporte de Erving Goffman a la construcción de este concepto como formas de comportamiento social a nivel institucional. Asimismo, la influencia de Richard Schechner parece fundamental por su interés en nutrir el proceso teatral con saberes de otras disciplinas como la antropología. No es de extrañar su influencia gracias a la traducción temprana de su texto sobre performance, anterior en varios años a la publicación de otros especialistas europeos o norteamericanos. Desde la academia francesa, Prieto reconoce el aporte de Jean Douvignaud en la década de los sesenta, muchas de cuyas premisas han sido

incorporadas actualmente por Jean Marie Pradier y también por la etnoescenología. Para Clifford Geertz implica un territorio cultural construido como un entramado de significados donde las teatralidades son consecuencia de una cultura y de un contexto histórico determinado (18). En este enfoque, la noción de teatralidades se relaciona con el concepto de “performance cultural” que contribuye a la idea general de que una cultura se pone en escena a través de rituales públicos, que pueden o no incorporar prácticas provenientes de la disciplina teatral. En síntesis, se podría decir que todos estos puntos de vista se encarnan mayoritariamente en prácticas que provienen del campo artístico, social y político, pero emplean recursos y lenguajes artísticos para congregarse, reunir, movilizar o empoderar a un determinado actor colectivo. Desde este eje el concepto es capaz de reflexionar sobre una amplia gama de representaciones de la esfera pública en las sociedades latinoamericanas, prolongando en ellas la disputa por las orientaciones normativas de la sociedad y el Estado al plano de los imaginarios, las representaciones simbólicas y los códigos de interpretación de los conflictos que las afectan (Melucci 103).

Esta revisión del término no podría estar completa sin señalar el aporte de la sociología contemporánea del arte con autores como Jacques Leenhardt o Bruno Péquignot, quienes comparten la idea de que el trabajo creador de los artistas, más que constituir un reflejo de la sociedad, construye una operación de resimbolización de la misma. Con ello, la disciplina sustenta la tarea de pensar colectivamente los efectos de las obras sobre el entramado del poder y sobre la creación de utopía. El arte se comprende como un principio activo de la vida social, las relaciones de poder y las imágenes colectivas del mundo, existente o también deseado. Se trataría, en este caso, de un componente constructivo de la cultura política como la forma en que los actores sociales se re-apropian de cierres o aperturas de la vida pública, así como de sus marcos y recursos de acción, como los repertorios de símbolos, rituales, liturgias, dramas y fiestas que movilizan a los actores, con el objetivo de crear los lazos y los momentos de construcción de lecturas del mundo y de programas de transformación de su mundo. Su configuración dramática y narrativa es parte constitutiva de los escenarios en los cuales dichos actores se entrelazan, de las controversias en las cuales se involucran y de los conflictos que engendran (Cefai). Esta dimensión señala a las teatralidades como una posibilidad que transita más cercana o más lejana del “teatro”, pero que se halla en el terreno simbólico del conflicto, la organización, la movilización y la disputa por el poder social y político (Lechner, Touraine) y que se vale de soportes, lenguajes y estructuras de significado en la reivindicación del sujeto.

La opción de denominar a este concepto en su pluralidad –como teatralidades– implica mirar estas expresiones no solo como parte de una producción cultural sino también como portadoras del germen de cambio y de transformaciones que puede llegar a impactar en la configuración de los imaginarios colectivos de las sociedades. La problemática del “mundo como representación” instalada por Roger Chartier, despierta el interés por captar las figuraciones que organizan la construcción social y determinar los procesos por medio de los cuales un sentido es producido históricamente y una significación construida diferencialmente. Por esto, una de las nociones centrales de este artículo es el de “representación”, entendida como llave maestra para comprender la historia cultural. Ella articula distintas modalidades del mundo social, desde el trabajo de clasificación y de corte que produce las configuraciones intelectuales múltiples mediante las prácticas que apuntan al reconocimiento de una identidad social y la exhibición de un modo propio de ser en el mundo, hasta la designación simbólica de un rango o estatuto y las formas



Album de un viaje por la República de Chile de Claudio Gay, Santiago, Origo, 2009.

Plaza de la Independencia de Claudio Gay, 1854.

institucionalizadas por medio de las cuales los “representantes” (instancias colectivas o individuos) marcan de manera visible la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase. Desde esta perspectiva, los estudios culturales latinoamericanos proponen explícita e implícitamente la política de la representación no solo como una forma de manifestación del poder hegemónico, sino también como posible reparación del discurso de la desigualdad que ha marcado el devenir histórico de América Latina. Bajo esta perspectiva, las teatralidades podrían tener efectos subversivos o de resistencia frente a un orden social que aún mantiene condiciones coloniales en el continente. Sin embargo, las teatralidades no solo deben ser vistas como contenedores de discursos reivindicativos, sino que también se debe percibir el flujo de significados que se movilizan al interior de ellas y que las enriquece desde su dimensión estética.

Al desplazar el foco de interpretación, Walter Mignolo produce la necesidad conceptual de conjugar los estudios de memoria con los que provienen de distintas disciplinas de la representación. Bajo estos principios generales, este artículo pretende seguir la pista de lo que fueron las representaciones de la teatralidad, bajo una perspectiva muy general que deja fuera zonas del país que tuvieron influencia en el periodo colonial y sobre las cuales hay pocos antecedentes en el área. Entre estas zonas se encuentran La Serena, por su vínculo con zonas del norte de Argentina, y la ciudad de Concepción, donde se situó un eje cultural de importancia para la historia del teatro nacional.

Las teatralidades coloniales latinoamericanas estudiadas hasta ahora por la historia del teatro provienen fundamentalmente del teatro europeo (hispano y portugués), portador de la tradición medieval, incluyendo las diferentes estrategias políticas y evangelizadoras que utilizaron mecanismos de teatralidad. Algunos estudios (Meneses, Lohmann) han podido visualizar la relación entre el teatro de procedencia hispana que surgió al alero de las congregaciones

religiosas, con contenidos y personajes de raíz prehispánica. Este vínculo se manifiesta en zonas de alta confluencia cultural, como el Cusco, a través del desarrollo dramático de autores como El Lunarejo o Juan Sobrino. En esta región se realizó un número importante de montajes de tradición hispana (Lope de Vega, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Mira de Amescua y Pérez de Montalbán), que se relacionaron en mayor o menor medida con tradiciones indígenas y prehispánicas de la zona del altiplano como la “canzoneta”, según el canto de los incas o Haylli, creado por el Maestro de Capilla de la catedral del Cusco (Garcilaso de la Vega 54). Esto responde a que la región del Cusco se fundó sobre un antiguo centro prehispánico que fuera cabeza del Imperio Inca. Previo a la llegada de los españoles, el Cusco fue la capital y sede de gobierno del Tawantinsuyu, siendo también el principal foco cultural y eje del culto religioso. Esto ha dado lugar a una producción artística que se focalizó en el universo mítico que tenía como epicentro a esta ciudad del imperio, además de congregarse a un número importante de la elite indígena que mantuvo una permanente presencia política en la zona y que reivindicó con persistencia sus derechos de representatividad.

Santiago de Chile ha congregado la mayor cantidad de la información por medio de una red de archivos que dan acceso a esta, a pesar de que no ha sido utilizada de manera sistemática en función de la historia de las teatralidades. Este artículo responde a un esfuerzo por hacer una síntesis de las líneas de investigación posible acerca del tema, desde las cuales debiera profundizarse para alcanzar una mirada general sobre estas manifestaciones en nuestro país.

Chile, una fuente de inspiración

Hacia mediados del siglo XX, las teatralidades coloniales fueron estudiadas con asombrosa visión por Eugenio Pereira Salas. Este autor subrayó que la historia del teatro latinoamericano no podía ser investigada si no se reconocía el aporte de las comunidades indígenas, sus rituales y las manifestaciones escénicas que, en mayor o menor medida, pero de manera sistemática, estaban incorporadas a sus culturas antes de la llegada de los españoles (Amunátegui, Brncic, Durán, Rodríguez, Frezier). Sin embargo, Pereira Salas no alcanzó a explorar otras expresiones coloniales protagonizadas por españoles, mestizos e indígenas urbanos, las que también podemos considerar como el germen de estas manifestaciones ya en el siglo XX.

En cuanto al teatro en Chile, no tuvo el despliegue y colorido de otras colonias americanas, puesto que recién en 1793 se celebró el acuerdo para construir una sala de comedias (Medina, *Cosas de la colonia* 14). No existe antecedente de la existencia de corrales que en otras ciudades como Cusco y Lima sirvieron para albergar las manifestaciones teatrales de ese tiempo. Por lo tanto, en nuestro país falta mucho por investigar para rescatar del olvido episodios, situaciones e incluso autores que aportaron a las teatralidades de la época, con el fin de construir una historia de las artes escénicas en Chile durante la colonia. Se sabe poco acerca de las compañías teatrales que montaron las primeras obras y si ellas ya estaban asentadas en otras zonas del Virreinato o llegaron desde España: quiénes fueron los primeros sujetos que realizaron teatro en Chile y cómo se llegó a constituir una práctica teatral sistemática.

Si bien en Chile no se desarrolló el teatro como en otras ciudades del Virreinato, los hechos ocurridos durante la conquista de nuestro territorio, especialmente los que se refieren a la lucha

por la Araucanía, sirvieron de inspiración al teatro español (Durán). Los poetas y autores dramáticos fueron los que explotaron con mayor provecho los temas heroicos que se desarrollaron en el Nuevo Mundo. De tales obras nacieron en la Península composiciones literarias referentes a la conquista de América (Abascal). Las características épicas que adquirió la conquista en nuestro país se convirtieron en una suerte de representación imaginaria del despliegue heroico de los conquistadores en América, inspirando a muchos dramaturgos que vieron en este territorio el escenario eficaz para ilustrar los valores caballerescos que aún se encontraban vigentes en España. También, el aislamiento territorial aportó a la construcción de un escenario adecuado a las aventuras y los héroes.

En los siglos XVI y XVII se sumaron a la lista de los héroes de la antigüedad y de la Edad Media que hasta entonces habían servido de protagonistas, los nombres de Colón, Cortés, Pizarro, Núñez de Balboa, Valdivia y Hurtado de Mendoza, además de los héroes indígenas vencidos como Moctezuma, Atahualpa, Lautaro y Caupolicán (Anrique, Medina). Escritores y poetas como Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Tirso y Ruiz de Alarcón construyeron complejos argumentos basados en narraciones, tradiciones y leyendas que llevaban a España las historias de la conquista rodeadas de sucesos increíbles y hazañas inauditas. Aurelio Díaz Meza señala en su libro *Leyendas y Episodios Chilenos. En plena Colonia* que la primera pieza dramática de que se tiene noticia, titulada *Los Hechos de Juan Gómez*, de autor anónimo, se refiere a las hazañas de Juan Gómez de Almagro, compañero de Valdivia inmortalizado por Ercilla como caudillo de “Los Catorce de la fama” en el combate que siguió al desastre de Tucapel, donde fue muerto el conquistador de Chile. Este autor da a entender que la gran mayoría de las obras teatrales referentes a nuestro país tienen por base *La Araucana* de Ercilla, de donde surgen situaciones y personajes que luego se incorporan a argumentos teatrales. Por desgracia, el manuscrito de *Los Hechos de Juan Gómez* se ha perdido. Cabe preguntarse frente a este material literario si es posible considerarlo como parte de la historia de las artes escénicas de nuestro país, aunque no esté escrito por locales sino que solo sea una fuente de inspiración persistente y un escenario dramático privilegiado por los escritores hispanos.

La siguiente pieza teatral de la que se tiene conocimiento es *La Bellígera Española*. Se trata de una obra en tres actos, escrita por el poeta valenciano Pedro de Rejaule y publicada el año 1615. Esta obra incorpora entre sus personajes a Lautaro, Guacolda, Rengo, Pedro de Valdivia, Villagrán, Purén, además de otros indios y capitanes españoles. Su argumento gira alrededor de la rivalidad entre Lautaro y Rengo por obtener el amor de Guacolda y –como contraste y reflejo español del mismo conflicto– se suma la insistencia de Villagrán para conquistar a doña Mencía consagrada por entero al ejercicio de las armas en las cuales se ha hecho heroína (Medina). Resulta evidente que las problemáticas y conflictos asentados ya por esa época en la dramaturgia española se repiten con los personajes que emergen del escenario de la conquista. En un paralelo amoroso, la conquista del corazón amado reemplaza la conflictiva conquista militar, política y cultural que venía nutriendo el teatro español hace ya más de un siglo, a propósito de la relación de los insulares con la población conquistada.

Como anécdota, –en que se puede observar la estrecha relación entre los hechos de la contingencia histórica que determinaron muchos de los argumentos producidos en la época–, se cuenta que Ercilla, disgustado por la conducta que había mantenido hacia él don García Hurtado de Mendoza cuando fue Gobernador de Chile, omitió deliberadamente en su famoso

poema las hazañas de este caudillo. Esta omisión mortificó al orgulloso don García, quien se propuso reparar la ofensa contratando al poeta Luis Belmonte Bermúdez para que escribiese una comedia donde aparecía como protagonista. Terminada la obra, a la que se le dio el título bastante obvio de *Algunas hazañas de las muchas, de Don García de Mendoza, Marqués de Cañete* (Escudero), fue representada en la Corte con gran aparato, riqueza de trajes y lujos decorados el año 1622. Lope de Vega escribió entonces el *Arauco Domado*, tragicomedia en un acto basada en el poema con el mismo título que había escrito Pedro de Oña, en elogio también de don García Hurtado de Mendoza. La obra de Lope fue traducida al francés y publicada por Raynourd, en su *Chefs d'oeuvre des Théâtres étrangers*, poco tiempo después (Durán). De esta forma, las relaciones personales y los hechos acaecidos durante este periodo se entrelazan para potenciar nuestro territorio como una gran fuente de inspiración.

En cuanto a las teatralidades coloniales que se desarrollan en nuestro país, desde luego que no guardan la magnitud y el despliegue de las que se tiene antecedentes en Cusco o Lima. Pereira Salas describe un Salón de Comedias que hizo construir el Gobernador don Juan de Ustáriz, pero señala no tener constancia sobre si se realizarían representaciones en ese lugar. Pereira Salas se refiere al testimonio de Frézier quien, en octubre de 1712, señala haber visto expresiones escénicas en el pórtico de la Iglesia de San Francisco en Valparaíso. Sobre las representaciones de las que sí existen antecedentes, se encuentran las realizadas con ocasión del recibimiento del Obispo Marmolejo a fines de 1746, donde se representó una Loa en obsequio y celebración del Obispo de Santiago de Chile (Pereira Salas, *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo* 24).

Luego, en 1777, don José Rubio Presentó una solicitud al Cabildo en que pedía autorización para representar "algunas tonadillas, sainetes y entremeses" (Barros Arana 321). El gobernador, don Agustín de Háurequi, patrocinó la solicitud de Rubio, lo que posibilitó la representación de una serie de veinte funciones desde la Navidad de 1777 hasta las Carnestolendas de 1778 (Barros Arana). Luego de la partida de Rubio a Perú en 1780, los santiaguinos presenciaron teatro en zaguanes o patios o en los carros-tablados portátiles, difundidos en España. Los carros eran arrastrados por bueyes que a veces iban adornados y coronados de flores. Existen antecedentes también acerca de la celebración brindada en 1789, con ocasión de las fiestas de exaltación al trono de Carlos IV, donde hubo mojjigangas con sainetes de música: dos damas y un varón representaban un sainete, con la participación de gremios como el de los sastres y barberos que iban recitando loas acompañados de un tambor, un pífano y dos violines. Cerraban el desfile el carro de la herrería con música y tres niños con vestuarios adecuados a personajes que representaron un sainete, y el gremio de los carroceros, con sus actores, acompañados de una caja de música, tres instrumentos y tres músicos que cantaban (Pereira Salas, *Historia del teatro en Chile* 10).

En su dimensión performativa y cultural, las teatralidades también pueden asociarse a rituales de pueblos originarios. En este ámbito no se encuentra una cantidad significativa de antecedentes sobre la zona centro norte del país, donde se establecieron los conquistadores a su llegada al territorio y donde se levantaron las primeras ciudades bajo el orden hispano. Por lo tanto, no se cuenta con información suficiente para reconstruir las teatralidades que pudieron mantenerse en el periodo colonial o que se modificaron bajo este dominio en esos lugares. Al no realizarse estudios que profundicen en el proceso de mestizaje, resistencia o incorporación que sufrieron estas expresiones en el contexto territorial del centro del país luego de la llegada de los españoles, no se puede afirmar las características y singularidades que las definieron.

También es posible que la difusión de la dramaturgia que surgió a partir de las obras escritas por dramaturgos y poetas españoles –cuyo escenario era el territorio chileno y los acontecimientos que caracterizaron la cruenta lucha con el pueblo mapuche– haya copado el imaginario acerca de nuestra realidad, influyendo no sólo en las dramaturgias que han perdurado acerca del período sino también provocando una suerte de invisibilización de las teatralidades que surgieron de autores y situaciones locales asentadas en el devenir conmemorativo y cotidiano de las ciudades coloniales.

Influencia de las teatralidades provenientes del norte

Como se señaló con anterioridad, previo a la llegada de los españoles a la zona sur del continente, el Cusco fue la capital y sede de gobierno del Tawantinsuyu. La importancia de este imperio se relaciona con el despliegue de un amplio poder en la zona: llegó, por el norte, hasta la ciudad de Quito, por el sur, hasta el río Maule, integrando económica y culturalmente a los habitantes de este vasto territorio. Antes de Lima, el Cusco fue la primera capital del virreinato, manteniendo su importancia como centro comercial y cultural de los Andes centrales. Desde el punto de vista comercial y cultural, se usó habitualmente como ruta entre las ciudades de Lima y Potosí e incluso era camino para el comercio del Perú con Buenos Aires. Ligó los territorios de Tucumán con otras regiones andinas del norte como Quito y partes de la actual Colombia. Desde el punto de vista cultural, esta zona irradió su influjo incluso hacia lugares más aislados del virreinato, como Santiago de Chile.

Un espacio de encuentro de distintas vertientes teatrales son las giras que reunieron el trabajo escénico y los montajes procedentes de Lima –en que se pusieron en escena piezas de dramaturgos como Lope de Vega, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Mira de Amescua y Pérez de Montalbán–, con la tradición prehispánica de la zona del altiplano. Estas giras que pudieron tener influencia en manifestaciones como el Baile del Inca, descrito por Cobo como un despliegue dancístico realizado por el Inca acompañado de dos collas, formando un trío que avanzaba entrelazados los brazos y haciendo diferentes figuras coreográficas sin soltarse unos de otros¹. Frézier, quien visitó Perú y Chile entre 1712 y 1714, menciona una representación cerca de Atacama, donde se presentaron actores vestidos con alas y plumas de cóndor. En ellos se puede reconocer a los hombres-pájaros *Uqi Pisqu* y *Way-chaw*, a quienes el Inca pide que le presagien su futuro en las versiones de Manás-Huancapón. El francés también menciona la exclusión de los españoles de estas muestras. Asimismo, estas representaciones que incorporan aspectos del Ciclo de la Muerte del Inca se pueden encontrar incluso en la zona sur de Chile a mediados del siglo XX.

Los cronistas del Virreinato del Perú hablan de que los bailes tenían cantos ordenados según si eran de regocijo y alegría a los que llamaban *arabis*, en los que se referían las hazañas

1 “Otros también propio de los Incas era muy de ver, y en mi opinión el de más artificio y entretenimiento de cuantos yo he visto en esta gente. Hácenlo solamente tres personas; un Inca en medio con dos *pallas*, que son dos señoras nobles, a los lados; bailando asidos de las manos, dando innumerables vueltas y lazos con los brazos, sin jamás desasirse, y apartándose y acercándose a un mismo lugar con buen compás” (Cobo 271).



Album de un viaje por la República de Chile de Claudio Gay, Santiago, Origo, 2009.

Casa de Moneda de Santiago y presos de la policía de Claudio Gay, 1854.

y cosas pasadas y “decían loores al Inca; entonaba uno solo y respondían los otros” (Cobo 286). Las fiestas patronales fueron seguramente las manifestaciones de mayor relevancia durante la época en los pueblos de indios, donde existen numerosos testimonios (Cobo, Garcilaso de la Vega) sobre manifestaciones dancísticas y representaciones escénicas basadas en la llegada de los españoles, influyendo con aspectos de esta estética a las expresiones religiosas. Estas fiestas locales, que se consagraban a un santo patrono, fueron foco de preocupación de las autoridades. A raíz de ellas se produjeron las primeras acusaciones de idolatrías en la región de los Andes centrales, ya que se asociaron con antiguos rituales, provocando que algunas fueran definitivamente erradicadas de los espacios de control de la iglesia. Ya en 1578, el virrey Toledo había prohibido las representaciones teatrales, donde era habitual que participara la población autóctona.

Uno de los términos más usados en español para referirse al tipo de manifestaciones en que participaban las comunidades indígenas es el de “bailes”. Su equivalente en quechua, *taki*, es usado por distintos autores generalizando un tipo de expresión que incorpora despliegue coreográfico y escénico, música, gestualidad y, a veces, personificación.

En la zona norte de nuestro país, algunas de las manifestaciones más estudiadas son las que fueron producto de la minga, trabajos rituales de tipo comunitario y socializador característicos del mundo andino (Albó 55) que aún hoy día se realizan en algunos de los oasis circundantes a San Pedro de Atacama. Otra es la tradicional limpieza de canales, los baños antisépticos y la fiesta del floreo. Asimismo, la fiesta de carnavales o “floreo de la gente” señala la transición de la época fría y seca que algunos autores asocian al sol maduro y a lo masculino y determina un

espacio de reproducción social de la comunidad. Actualmente en la zona de Atacama se celebran tres días de fiesta en la que aparece la organización espacial y social de la “Marka” o pueblo central, en torno a las mitades. Se ponen en escena las identidades locales y las adscripciones a grupos de parentesco y comunidades identificados con los antepasados. Los rituales se dirigen a las divinidades protectoras de la comunidad, quienes vigilan el sistema normativo-ético y el orden de la naturaleza.

Respecto a los recursos actorales –es decir los recursos corporales, gestuales, vocales y escénicos, entendidos como disposición y flujos de movimientos en un espacio acotado–, el cronista Bernabé Cobo sugiere que se representaron en cada escenificación y que llegaron a conformar en algunos casos, una tradición escénica:

...es la cuenta tan extraordinaria que tenían estos indios en conservar la memoria de las cosas tocantes a ella. Porque dado que no las tenían por escrito para sabellas y guardallas, suplían esta falta con aprenderlas y guardarlas por tradición tan exactamente, que parece las tenían esculpidas en los huesos. (95-96)

No es extraño que esta relación vital con la memoria se expresara en las manifestaciones escénicas como acción y expresión totalizadora de los acontecimientos.

Vientos del sur en las teatralidades

En la zona centro-sur de nuestro país, la cultura mapuche ha sido una de las más estudiadas en relación con las teatralidades. Existe un reconocimiento compartido por estudiosos de esta cultura respecto de que los mapuche y williche constituyen un polo cultural singular, que permite identificar manifestaciones de particular interés desde la perspectiva de las teatralidades. Entre estos rituales el raptó nupcial o *adpu* constituye uno de los más difundidos y aún es posible conocer relatos de antiguas costumbres así como narraciones de los grandes hechos de los antepasados. El padre Diego de Rosales señala en su *Historia del Reyno de Chile* que los mapuche cultivaron “géneros de entretención que en el fondo muestran la general tendencia humana a expresarse en un diálogo colectivo, así como fiestas con bailes en las que solían cambiar trajes hombres y mujeres” (335).

En algunos casos los observadores coloniales supusieron que el *rehue* –una especie de “tabladillo” o escenario con gradas en forma de pirámides truncadas, rodeadas por asientos, que se construía a la sombra del canelo, reconocido como el árbol sagrado del pueblo mapuche– era una especie de escenario. En la actualidad, el *rehue* posee entre cuatro y siete peldaños, según sea la región y la reducción, y sus escalones son reconocidos como la representación de las plataformas del árbol cósmico.

Según los veía el Padre Rosales, también los mapuche habían creado personajes genéricos basándose en la celebración del *mingaco*. El tipo de danzante más común era un muchacho tiznado y vestido a lo gracioso, que en la hora de la comida bailaba, cantaba y daba saltos que producían risas en quienes lo observaban (Rosales 150). Este tipo de “danzantes ridículos” también es descrito por Pineda y Bascuñan, cuando habla de personajes que traían ceñidas

a las cinturas unas tripas bien llenas de lana, y de más de tres a cuatro varas, a modo de cola colgando, tendida por el suelo, quienes entraban y salían por una y otra parte bailando al son de los tamboriles, “dando coladas a las indias, chinas y muchachos que se andaban tras ellos haciéndoles burlas y riéndose de su desnudez y desvergüenza” (Medina 302).

El aporte hispano a las teatralidades chilenas surge del culto religioso medieval de la Iglesia Católica, basado en textos dialogados cortos en que diversos oficiantes respondían al sacerdote mientras ellos, a la vez, interpretaban con ingeniosos atuendos a los personajes bíblicos (Escudero, Medina, Pradenas). Luego se incorporaron más elementos teatrales y estos diálogos fueron presentados en la nave de las iglesias y más tarde en el atrio o en la plaza pública. A estos géneros hay que agregar el aporte humanista de universidades y colegios que crean un estilo de drama litúrgico llamado teatro escolástico o de colegios (Medina). Estas representaciones pasaron a integrarse como sistemas de catequesis en el teatro evangelizador en Chile. Este último, con influencia del teatro hispano, también incorporó elementos que dieron cuenta del aporte de las comunidades locales.

Aunque en nuestro país no existió, a la manera de México o Perú, un teatro con un repertorio espacialmente diseñado para las multitudes aborígenes en la tarea de adoctrinamiento de los vecinos y moradores de la capital, las piezas dramáticas sirvieron de vehículo para incorporar a los indígenas al tipo de vida occidental. El teatro religioso hispánico de tipo escolástico y los espectáculos escenográficos renacentistas, son los primeros en aparecer en el estrecho marco urbano de Chile en los siglos XVI y XVII. El llamado teatro evangelizador integra de muy diversos modos los aportes de españoles e indígenas en el continente (Anrique).

Los jesuitas prolongaron su práctica evangelizadora a misiones en capillas rurales y pequeños pueblos indígenas. En 1609, un grupo de misioneros jesuitas desembarcó en Chiloé para realizar “misiones volantes”. Durante el periodo que duraban estas misiones, la población participa en espectaculares procesiones nocturnas mientras los sacerdotes predicán intensamente la doctrina e intentan extraer todas las costumbres que pudieran ir en contra de la enseñanza religiosa católica. El éxito obtenido con estas prácticas conlleva a que los misioneros denominen al archipiélago de Chiloé como “El Jardín de la Iglesia” (Pradenas en Matamala 128). Las procesiones aún se encuentran vigentes en la religiosidad del archipiélago.

Teatros escolásticos o de colegios

El trabajo de las órdenes religiosas en Chile colonial consistía en emplearse en la difusión, propagación y conservación de la fe (Seminario Consistorial). Las congregaciones religiosas también inauguraron algunos colegios y seminarios para la población criolla, donde por lo común se representaban obras de teatro clásico y diálogos. En el siglo XVII se han encontrado antecedentes acerca de las actividades de los seminaristas, que realizaban la celebración del Santo Patrono el Ángel de la Guarda. Estas festividades consistían en una misa solemne y vísperas. Se encendían cuatro velas de cera de a libra delante de la imagen del Ángel y se hacía alguna representación teatral. En el libro de cuentas de 1612 aparece lo siguiente: “cincuenta pesos. Que se dieron a Morales el comediante por la comedia que hizo del Ángel de la Guarda que es patrón del dicho Colegio” (Real Audiencia).

Sin embargo, esta tendencia también tenía detractores, por lo que se puede percibir en relación al uso de instrumentos musicales en el Libro de las ordenanzas y constituciones y reglas del Convictorio de San Francisco Javier. Dice el P. Manuel Bissus en su visita del 1° de agosto de 1727 (Archivo del Colegio de San Ignacio) que prohibió las representaciones de comedias, entremeses o autos sacramentales, "porque semejantes ocupaciones distraen mucho de los estudios, traen más ruido que utilidad, competencias en los adornos, afán en sus padres, fuera de otras indecencias ajenas de nuestra circunspección y crianza" (Barros Arana 226).

La Compañía de Jesús en Chile fue una de las congregaciones más activas en el aprovechamiento del arte en la conversión de infieles y en la expansión de la fe cristiana. En sus celebraciones era habitual el empleo de teatralidades sencillas, cuya eficacia se reforzaba con el empleo de herramientas escenográficas capaces de crear ilusiones ópticas, sensibilizar el olfato mediante los sahumerios de incienso y pomas de olor, todo esto junto a la solemnidad auditiva de los discursos de apropiada oratoria (Hanisch).

En cuanto a las teatralidades populares, se vieron sustancialmente favorecidas por los aportes de las llamadas Congregaciones Marianas y cofradías (Díaz, Pereira, Medina, Pradenas). Alrededor de 1595, los jesuitas instituyeron para sus alumnos de Santiago la Congregación de la Purísima Concepción. A esta como a las otras que fundaron dieron las reglas propias de tales asociaciones. Los domingos y fiestas tenían media hora de lectura espiritual, plática y misa. La fiesta de la Inmaculada Concepción se celebraba con un acto literario, en el que se leían discursos en latín y poesías latinas y castellanas en honor de María, además de presentar algún diálogo teatralizado. En 1600 fundaron la Congregación del Niño Jesús para los indios. Para ingresar se les exigía saber la doctrina, tener buena moral, ir al catecismo y llevar a este a los atrasados y a los no bautizados. Poseían sus fiestas, comunicaciones de regla y vistosas procesiones, en las que se les permitía sus cantos y danzas. Sin embargo, no se describen cuáles habrían sido estas danzas. Al trabajo obligado se le llamaba "obra de abnegación y apostolado", el que incluía la visita a hospitales para dar de comer a los enfermos, hacerles las camas y barrer las salas.

La Congregación de morenos o esclavos negros fue fundada el mismo año que la de los indios. Tenían a su cargo la visita a las cárceles, acudían a consolar a los presos y les llevaban alimentos. Cuando había una ejecución capital acompañaban al reo en corporación, llevando su estandarte y el Crucifijo y rezando por él en el trayecto. Su procesión más solemne tenía lugar el 6 de enero, fecha conocida como Pascua de Reyes o de Negros, y en la que se les permitía comparsas y danzas y hacer sus altares en la plaza. El P. Alonso de Ovalle (1601-1651) se distinguió como Director de esta Congregación y fue ayudado por el Hno. Francisco Rondón, a quien se debieron los pasos de la vida de Cristo que sacaban en sus procesiones del Día de Reyes y en la Semana Santa, que a imitación de las de Sevilla, hacían ambas Congregaciones de indios y morenos (Medina).

Estas dos Congregaciones fueron suprimidas en 1686 en castigo por no querer abandonar sus danzas y "comilonas" que habían llegado a "excesos deplorables", según los clérigos. Como se negaron a disolverse, fueron agregados, por disposición del gobierno diocesano, a las similares de San Francisco y Santo Domingo para que, al menos, "el traslado les sirviera de escarmiento" (*El Seminario Conciliar* 26). La supresión consta en el Sínodo de Santiago de 1668 por razones que se han presentado y porque la ciudad a causa de su pobreza no soporta tantas Cofradías.

En Arauco, en 1608, y en Buena Esperanza, en 1613, se fundó una Congregación de Nuestra Señora para soldados. Instituyeron dos Congregaciones del Niño Jesús para indios, una en Arauco en 1608 y la otra en Concepción en 1614. Ese mismo año y en la misma ciudad fundaron una Congregación para españoles.

En cuanto a los Santos y Patronos, San Agustín fue elegido protector contra la langosta el 16 de septiembre de 1596. Debía guardarse el día intramuros y realizarse una procesión que fuera desde la catedral a San Agustín. Los curas, desde dos leguas a la redonda, debían venir con los indios con las cruces y pendones de sus parcialidades a oír los divinos oficios y a acompañar la procesión. Santa Rosa fue nombrada La Reina, por cédula de Madrid a 24 de mayo de 1672.

Las cofradías que existieron en el siglo XVII según Toribio Medina (*Cosas de la Colonia* 194) fueron:

- la de los negros y mulatos libres, fundada en San Agustín bajo la advocación de la Candelaria, y aprobada en 23 de mayo de 1610;
- la Hermandad del Rosario de las Venditas Animas, fundada en la Catedral en 1758;
- la de Nuestra Señora de Belén, asentada en el Convento de la Merced;
- la del glorioso San Crispín, patrono de los zapateros, en la misma iglesia;
- la de los Desamparados, en San Lázaro;
- la de Jesús Nazareno, también en San Lázaro;
- la de Copacabana, en San Francisco;
- la de Nuestra Señora de los Reyes en Santo Domingo, fundada en el siglo XVI;
- la del Rosario, en la misma iglesia.

Estas cofradías correspondían a un determinado barrio de la ciudad de Santiago, donde se concentraba la advocación a algún personaje del santoral católico a los cuales se celebraba en la misma modalidad de los santos patronos. Ellas organizaban danzas y escenificaciones para la celebración de sus respectivos patronos. Una de las celebraciones más permanentes y propia de la cultura chilena fue la procesión del "Señor de Mayo" (Amunátegui; Brncic; Medina, *Cosas de la Colonia*) que se celebra desde el primer aniversario del terremoto que asoló Santiago en 1647.

La procesión del Jesús de Mayo

El primer aniversario del terremoto, el 13 de mayo de 1648, fue un acontecimiento penitenciaro para la aún devastada Santiago. A medida de que se iba acercando la fatídica fecha, los ciudadanos sentían la necesidad de reconfortarse espiritualmente para levantar su ánimo deprimido, tanto por el recuerdo de la espantosa catástrofe, cuanto por el temor de que se repitiera otra vez. Fue un período de angustias, descrita con dramatismo por Aurelio Díaz en su obra *En plena Colonia* (1930), señalando que esa jornada culminó en pánico, puesto que el lunes once se sintió un pequeño temblor, como a las cinco de la tarde. Sobrecitados como estaban los ánimos, la gente salió a las calles dando alaridos de terror. Contribuyó al caos y a la propagación del miedo el hecho de que varios jesuitas y franciscanos salieron a la calle con crucifijos en las manos, exhortando a los vecinos a la penitencia y a predicar el perdón de los pecados.



Album de un viaje por la República de Chile de Claudio Gay. Santiago: Origo, 2009.

Andacollo de Claudio Gay, 1836.

Fue tan grande la emoción, tantas las lágrimas, tan grandes los alaridos y lamentos, tan frecuente las bofetadas y los golpes en el pecho, dice el jesuita Olivares, que era necesario a los predicadores hacer pausas hasta que acabasen de llorar; se mesaban los cabellos, se daban públicamente de bofetadas confesando a voces ser ellos la causa por la cual Dios enviaba tan espantoso castigo. (72)

Más adelante, Aurelio Díaz agrega: “De allí salían los hombres a cortarse las compuestas melenas y a vestirse de saco; de allí iban las mujeres a dejar las galas y afeitarse que con los ídolos en que idolatran; las melenas peinadas eran afrenta; el adorno del vestido, escándalo” (74). Al parecer, este hecho transformó la vida de algunas personas por un periodo determinado, pues desde entonces todos los hombres y mujeres no usaban sino vestidos de penitentes. Además, muchos se confesaron e incluso hubo matrimonios inesperados. El tono social del teatro como espectáculo oficial y cortesano lo dio en esta época el Cabildo de Santiago que organizaba entre otras festividades la Celebración de la Inmaculada Concepción (*Revista Atenea* 12)².

2 El terremoto de 1647 también fue tomado como tema por la producción literaria europea. Heinrich von Kleist (1777- 1811) aborda este evento natural de inusual envergadura en su obra *Das Erdbeben in Chile* (El terremoto de Chile), escrita y publicada a sus 30 años. El relato elabora algunos elementos históricos de la catástrofe sísmica hallados en algún libro sobre fenómenos extraños de la naturaleza, cuyas derivaciones humanas y trágicas impresionaron su imaginación e impulsaron la creación. Este es un caso representativo de la nueva modalidad romántica, puesto que Kleist buscó siempre ambientes o escenarios adecuados a sus asuntos de violencia y crueldad sentimental, al humor negro y al dramatismo desenfrenado (Fernández 48-49).

Celebración de la Inmaculada Concepción

A fines del año 1663, las solemnes festividades del 8 de diciembre de la Inmaculada Concepción fueron fastuosamente celebradas por los jesuitas. El Gobernador de Chile, don Ángel Pereda, quiso hacer grandes festejos. Su amigo Francisco Sandoval, recién llegado de España, le procuró un novedoso autosacramental, *El Pastor Lobo*, impreso en Zaragoza tres años antes.

Para la fiesta pública ornamentó la residencia de la autoridad suprema, y en los jardines de la casa levantó, a la manera de un escenario, dos cabañas contiguas, una dominada por la cruz y otra por la profusión frívola de flores perederas. Los personajes comprendían seis caracteres masculinos y dos femeninos: el Pastor Lobo, es decir, el Diablo y sus acólitos el Apetito y el Descuido, la Cordera Feminidad Pura y sus fieles ayudantes, la Voluntad y el Cuidado. Así como el Buen Pastor, o sea Jesucristo (Medina).

El Gobernador, en su empeño de deslumbrar al vecindario, gastó grandes sumas en la hechura de los trajes e invitó a participar en la pieza a las damas y caballeros más prominentes de la ciudad de Santiago. Se repartieron los roles. El difícil y temido papel de lobo malo se puso en manos de Francisco Sandoval, que para caracterizarse “lucía una aterradora capa escarlata, a través de cuyos pliegues se percibían los cuernos de Satán. Su esposa, la hermosa y dulce doña Clarita Ortega, vestida de zagala encarnaba la heroína. *El Buen Pastor* quedó a cargo del bien parecido Jerónimo Moncada” (Medina, *Cosas de la colonia* 37).

La trama simbólica del autosacramental comenzaba con los requiebros del Pastor Lobo a la Cordera, sus “lúbricas sollicitaciones a través de los alcahuetes el Apetito y el Descuido” (Medina, *Cosas de la colonia* 28). La doncella huía temerosa, sufriendo un desmayo. Raptada en este trance por Cuidado (el gracioso de la obra), al recuperar el conocimiento declara su casto afecto al Buen Pastor que representa el símbolo de la redención cristiana por el amor.

Conclusiones

Las teatralidades coloniales en nuestro país no pueden desprenderse de la marca de su territorialidad. Por lo tanto, no es posible hablar de una sola forma de teatralidad, eludiendo la fuerte influencia del incanato en las comunidades del norte, especialmente del altiplano, y en el sur el proceso histórico y cultural que determinó la relevancia de polos culturales como la ciudad de Concepción y el archipiélago de Chiloé. Tampoco se puede obviar la riqueza cultural que se desprende de los juegos, danzas y rituales de las comunidades mapuche y williche en el sur del país. Todas ellas, con su particular forma de expresión, se constituyeron como zonas que albergaron manifestaciones escénicas y ritualidades ligadas a la religiosidad. Aspectos de ellas se pueden reconocer hasta la actualidad.

La existencia de un mayor número de antecedentes que describen y proporcionan información acerca de la vida en comunidad en la ciudad de Santiago y sus alrededores, permite visualizar con mayor nitidez aspectos de las teatralidades y sus características en esta región: la gran influencia de la Iglesia Católica en ellas, así como la invisibilización de las expresiones dancísticas y teatrales de las comunidades indígenas. Esto hace pensar en un proceso de asimilación cultural en el que no aparecen conflictos, salvo la disolución de dos cofradías que no quisieron obedecer la orden

respecto a la suspensión de sus bailes y “comilonas”. La información con que se cuenta en la actualidad respecto de estas manifestaciones, no hace posible configurar una idea acerca de los elementos que pudieran estar tensionando la relación entre estas organizaciones y las órdenes religiosas. Todo esto hace parecer un panorama pacífico, sin conflictos latentes, ni temores por parte de la iglesia a que las teatralidades pudieran guardar algún aspecto idolátrico, como sí fue una preocupación para el virreinato del Perú. Sin embargo, aún hay muy poca información como para adelantar juicios taxativos al respecto.

El ejercicio de estas teatralidades puede identificarse con tres polos de acción relacionados con las congregaciones: por una parte, los colegios y monasterios, donde se desarrollaban fundamentalmente autos sacramentales y otras piezas de inspiración religiosa; por otra, la participación de las cofradías, que parecen haber permitido un mayor número de expresiones dancísticas y de actividades recreativas, sobre las cuales no existen descripciones pero que no fueron del gusto de las autoridades religiosas; y, por último, las teatralidades que provenían específicamente de las puestas en escena dramática. Este último constituye un universo limitado que no parece haber constituido un ámbito específico de expresión artística, puesto que no se tiene, hasta ahora al menos, información sobre compañías, dramaturgos o actores que se hayan dedicado de manera permanente a este tipo de actividad, al menos en la ciudad de Santiago.

Obras citadas

- Abascal, Manuel y Eugenio Pereira Salas. *Pepe Vila: la zarzuela chica en Chile*. Santiago de Chile: Impr. Universitaria, 1952. Impreso.
- Albó, Xavier. *Violencias encubiertas en Bolivia: Coca, vida cotidiana, comunicación*. La Paz: IPCA, 1992. Impreso.
- Amunátegui, Miguel Luis. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Impr. Nacional, 1888. Impreso.
- Anrique, Nicolás. *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*. Santiago: Cervantes, 1899. Impreso.
- Barros Arana, Diego. *Historia general de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2004. Impreso.
- Bronic, Zlatko. *Historia del teatro en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1953. Impreso.
- Cefaï, Daniel. *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schtutz. Naissance d'une anthropologie philosophique*, Genève-París: Librairie Droz S.A., 1998.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso.
- Cobo, Bernabé. *Obras del P. Bernabé Cobo. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateo*. Madrid: Atlas, 1964. Impreso.
- Cornago, Oscar. “Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética”. *Archivo Virtual Artes Escénicas*. Recurso electrónico. 5 May. 2012.
- De Ovalle, Alonso. *Histórica relación del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Jesús*. Roma: Francisco Cavallo, 1648. Impreso.
- Díaz, Aurelio. *Leyendas y Episodios Chilenos. En plena Colonia*. Prólogo de José Toribio Medina. Santiago: Universo, 1930. Impreso.

- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- Douvignaud, Jean. *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1979. Impreso.
- Durán, Julio. *Panorama del teatro chileno, 1842-1959: estudio crítico y antología*. Santiago: Del Pacífico, 1959. Impreso.
- El Seminario Conciliar de los S.S. Ángeles Custodios: en el quincuagésimo aniversario de la inauguración de sus actuales edificios, 1857-1907*. Santiago de Chile: Impr. de la Revista Católica, 1907. Impreso.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. Introd. de Hugo Montes Brunet. Ilustraciones de Vittorio di Girolamo Carlini. Santiago: Casa de Moneda de Chile, 1983. Impreso.
- Escudero, Alfonso. *Apuntes sobre el teatro en Chile*. Santiago de Chile: Ed. Salesiana, 1967. Impreso.
- . *Apuntes de literatura chilena colonial: siglos XVI y XVII*. Prólogo y adiciones de Juan Antonio Massone. Santiago de Chile: Eds. Agustiniánas, 1986. Impreso.
- . *Estudios sobre literatura colonial de Chile*. Guillermo Feliú Cruz (comp.). Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1970. Impreso.
- Fernández, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1984. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Frezier, François. *Relación del viaje por el mar del sur*. Pról. Gregorio Weinberg. Trad. Miguel A. Guerin (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. Impreso.
- Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Librería Internacional del Perú S.A., Peuser S.A., 1959. Impreso.
- Geertz, Clifford. *Negara: el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Madrid: Paidós Ibérica. 1999. Impreso.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981. Impreso.
- Grumann, Andrés. *Aproximaciones a una estética de lo performativo*. En "Espesores de Superficie". Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía organizado por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago: Ed. P. Univ. Católica de Chile, 2008. 353-372. Impreso.
- Hanisch, Walter. *Historia de la Compañía de Jesús en Chile :(1593-1955)*. Buenos Aires, Santiago de Chile: Francisco de Aguirre, S.A, 1974. Impreso.
- Hernández, Roberto. *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Impr. San Rafael, 1928. Impreso.
- Lechner, Norbert. "El nuevo interés por la cultura política". *Cultura, política y democratización*. Comp. Norbert Lechner. Buenos Aires: CLACSO, FLACSO, ICI, 1987. 7-16. Impreso.
- Lohmann, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Esc. de Est. Hispanoamericanas de la Universidad de Sevilla, 1945. Impreso.
- Matamala, Roberto. Reseña de *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, de Luis Pradenas. *Estudios Filológicos* 44 (2009): 260-261. Impreso.
- Medina, José Toribio. *Cosas de la Colonia: apuntes para la crónica del siglo XVIII en Chile*. Introd. Eugenio Pereira Salas. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1952. Impreso.
- . *Dos comedias famosas y un auto sacramental*. Santiago: Impr. Litografía Barcelona, 1917. Impreso.

- Melucci, Alberto. *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México/ Centro de Estudios sociológicos, 1999. Impreso.
- Meneses, Teodoro. *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Edubanco, 1983. Impreso.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Madrid: Gedisa, 2007. Impreso.
- Ochsenius, Carlos et al. *Práctica teatral y expresión popular en América Latina: Argentina - Chile - Perú - Uruguay*. Buenos Aires: Paulinas, 1988. Impreso.
- Ochsenius, Carlos y José Luis Olivari. *Métodos y técnicas de teatro popular: revisión crítica, sistematización y propuesta*. Santiago: CENECA, 1986. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Buenos Aires: Paidós, 1997. Impreso.
- Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts: domaines et approches*. Francia: Amazon. 2009. E-book Kindle.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia del teatro en Chile: desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casabuberta, 1849*. Santiago: Univ. de Chile, 1974. Impreso.
- . *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1709-1809*. Santiago: Ed. Universitaria, 1941. Impreso.
- Pradier, Jean-Marie. "Ethnoscénologie". *International de l'imaginaire* 5 (1996): 51-72. Impreso.
- Prieto, Antonio. *Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción*. Artes escénicas. Universidad Castilla-La Mancha. España. Recurso electrónico. 5 May. 2013.
- Real Audiencia. Vol. 3219, pieza 9°. Archivo Nacional. *Sí bibliográfica*. Impreso.
- Revista Atenea* 287. (1949) Concepción, Chile.
- Rodríguez, Orlando. *Teatro chileno:(su dimensión social)*. Santiago: Quimantú, 1973. Impreso.
- Rosales, Diego de. *Historia general del reino de Chile: Flandes indiano*. Santiago: Andrés Bello, 1989. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000. Impreso.
- Touraine, Alain. *Un nuevo paradigma*. Barcelona: Paidós, 2005. Impreso.
- Turner, Victor. *The ritual Process; Structure and Antistructure*. Ithaca N.Y: Cornell University Press, 1991. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2000. Impreso.

Fecha de recepción: 7 de junio de 2013
Fecha de aceptación: 17 de julio de 2013