

Historia personal: para la historia de las teorías teatrales en Chile y América Latina

A Personal Story: Towards a History of Theories on Theatre in Chile and Latin America

Juan Villegas

Universidad de California, Estados Unidos

j.villegas@uci.edu

Resumen

A partir del supuesto de que las teorías son discursos situados, se propone que la reflexión sobre ellas requiere considerar las condiciones y el contexto de su producción. El ensayo se centra en el análisis del contexto cultural, político e institucional de los planteamientos de Juan Villegas sobre el "teatro". El autor describe sus desplazamientos teóricos más significativos y los inserta en las transformaciones experimentadas por las teorías sobre el teatro y las culturas en América Latina. Distingue varias instancias: estructuralista; estructuralista-semiótica y teoría de la recepción; latinoamericanista y nuevos modelos; la reescritura de las historias del teatro; las prácticas escénicas como construcciones visuales; y las estrategias de la posmodernidad con su potencial cancelación del proyecto latinoamericanista. Finalmente, sugiere nuevas funciones para el futuro de la reflexión teórica sobre las prácticas escénicas latinoamericanas.

Palabras clave:

Teatro latinoamericano – Juan Villegas – teorías teatrales – América Latina.

Abstract

Based on the assumption that theories are situated discourses, the author proposes that any reflection on theories must take into consideration the conditions and context of the production. The essay focuses on Juan Villegas's analysis of the cultural, political and institutional contexts of his own proposals on theatre. The author describes his most significant theoretical considerations and relates them to historical changes regarding theories on theatre and culture in Latin America. He highlights several theoretical stages: Structuralism; semiotics and reception theories; Latin Americanist theories and the need for new models; the rewriting of theatre histories; theatre as visual construction; and postmodern strategies that have the capacity to reinforce or cancel the Latin Americanist project. Finally, he suggests new directions and dynamics for future theoretical reflections on Latin American theatre.

Keywords:

Latin American Theatre – Juan Villegas – Theories on Theatre – Latin America.

A partir del supuesto de que las teorías son discursos situados cuyo significado está vinculado al contexto y a la comunidad interpretativa a la que pertenece el emisor del discurso, el objetivo de este ensayo es destacar lo que considero algunas instancias de mis planteamientos teóricos con respecto al teatro, explicar sus fundamentos e insertarlos en su contexto cultural e histórico¹. Propongo que los desplazamientos y las sustituciones de los discursos teóricos legitimados están asociados a transformaciones significativas en la concepción de la cultura y de los sistemas culturales que funcionan en la sociedad y, a la vez, se relacionan con las transformaciones de las prácticas teatrales. Sugiero que están íntimamente ligados, además, a la conflictividad de discursos críticos, los que a su vez se asocian a grupos culturales con sus raíces ideológicas y valores estéticos que aspiran a la hegemonía dentro de las condiciones históricas de cada sistema cultural.

Considero que este ensayo es una contribución a la historia de las teorías sobre las culturas en América Latina en cuanto establezco las relaciones entre mis teorías para la interpretación del teatro, mi contexto académico, y las propuestas de otros pensadores y tendencias coetáneas con respecto al teatro y las producciones culturales latinoamericanas.

Por razones de brevedad y claridad organizaré el material en seis instancias:

- 1) Estructuralista: el énfasis es el análisis de textos dramáticos desde una perspectiva estructural y fundada en un concepto de la cultura como transhistórica.
- 2) Estructuralista-semiótica-teoría de la recepción.
- 3) Latinoamericanista: la búsqueda de modelos y estrategias para una teoría latinoamericana e interpretación de las prácticas teatrales latinoamericanas.
- 4) La escritura de la historia del teatro latinoamericano.
- 5) Las prácticas escénicas como construcciones visuales.
- 6) Las estrategias de la posmodernidad y la potencial cancelación del proyecto latinoamericanista.

El análisis estructural y la ahistoricidad de la cultura. La integración de la cultura chilena a la "gran cultura" de Occidente

El libro clave para esta instancia es *La interpretación de la obra dramática*, que escribí entre 1970 y 1971. Tuvo una segunda edición chilena, con una variante mínima, en el año 1986. Fue el punto de partida para dos ediciones posteriores de Girol Books de Canadá, las que son muy diferentes, tanto en los planteamientos como en los ejemplos². La versión final de esta orientación con énfasis estructural es *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1990). En esta ocasión, me centraré solo en la primera edición chilena y su contexto político y cultural.

1 Este ensayo es una versión modificada y ampliada de la conferencia preparada para el "Encuentro. Re-pensar/ Re-hacer la escena. Análisis, Discursos y Contexto" (Universidad Católica, Santiago, agosto de 2015) organizado por Andrés Grumann, quien, al invitarme, insistió en que hablara sobre la historia de mis propias teorías. Entendí su pedido como una contribución a la historia de las teorías sobre el teatro en Chile y América Latina. Prescindo de lo que se refiere a mis escritos sobre novela y poesía, y no hablaré de mis propias novelas. Tampoco incluyo mi contribución como fundador y director de *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro* (1986-2015)

2 Textos básicos: *Hacia un método de análisis de la obra dramática* (1963); *La interpretación de la obra dramática* (1971). Para este período de la crítica en Chile y un intento de su organización, ver John Dyson, *La evolución de la crítica en Chile*.

Con respecto al contexto personal y profesional, como profesor de la Universidad de Chile, en la Facultad de Filosofía y Educación, tenía conciencia de que mi función era preparar profesores de excelente calidad que fuesen a enseñar a distintos espacios del territorio nacional. Cuando fui nombrado ayudante en la cátedra de Literatura Española Medieval del profesor Antonio Doddis Miranda, este me dijo que, como profesor de la Universidad de Chile, mi responsabilidad era ser la gran autoridad en la materia. Con una vocación casi apostólica, agregé, que si yo preparaba bien a estudiantes, estos serían grandes maestros, y que mi función era una pieza importante en la cultura nacional. En la Universidad de Chile fui profesor de Literatura Española Medieval, y tuve una cátedra interina de Literatura General que no incluía literatura chilena ni latinoamericana. Por lo tanto, en el fondo, mi función era transmitir la cultura europea a los futuros profesores nacionales. El contexto social y político era de gran conflicto entre las fuerzas de la Democracia Cristiana y la Unidad Popular, la que aunaba varios partidos de izquierda. La universidad experimentaba instancias conflictivas de protestas en apoyo a una reforma que asignase mayor poder a estudiantes y trabajadores. Es importante notar que escribí *La interpretación de la obra dramática* en los momentos finales del gobierno de la Democracia Cristiana del presidente Eduardo Frei y de la ascensión al poder político de la Unidad Popular. Eran tiempos de gran revuelo político y social con fuerte movimientos sociales de estudiantes y trabajadores dentro de la universidad.

La interpretación de la obra dramática fue una propuesta de análisis e interpretación de textos dramáticos a partir de una concepción lingüística de lo dramático. El supuesto básico fue que el imaginario del texto se organiza en torno a la acción dramática entendida como desarrollo de acciones y reacciones que configuran la construcción dramática, la que está formada por fases y subfases. El tipo de análisis es estructural funcional, en cuanto se parte del supuesto de que todos los constituyentes del mundo dramático cumplen una función en la conformación del mundo, sus transformaciones, su sentido y la realización de lo específico dramático. En este libro, incluyo numerosos ejemplos de la llamada gran cultura de Occidente, desde los clásicos griegos a los europeos modernos.

Fue un libro de mucho éxito en Chile. Una anécdota curiosa es que cuando di una conferencia en Puerto Montt hace unos años (2007), varios de los asistentes llegaron a la sala con su copia para que la firmase y me dijeron que era un libro que les había acompañado desde sus tiempos de estudiante en la universidad, muchos de ellos habían estudiado en Valparaíso. Así, por primera vez que yo recuerde, firmé uno de mis libros ajados por el tiempo y el uso. Varios me dijeron que habían sido estudiantes de Fernando Cuadra. Hay otros factores puntuales que explican su difusión. Uno de ellos es que sus planteamientos fueron integrados en el Programa de Educación Secundaria y, además, aparece, como referencia tanto en el programa como en la Guía para el Profesor (1970)³. Como parte del proyecto de difusión del nuevo programa, en diversas oportunidades tuve encuentros con profesores en liceos para explicar o responder preguntas. Además, fue editado por la Editorial Universitaria que tenía una excelente difusión

3 *Programa de Castellano del 2° año de Enseñanza Media. Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas. Reforma Educacional Chilena, 1970. Fue incluido como referencia tanto en la Antología. Texto Guía para el profesor, como en el Texto guía para el profesor. El proyecto fue dirigido por Hugo Montes, con la colaboración de Felipe Alliende, Cedomil Goic y Mario Rodríguez. Yo fui invitado a hacerme cargo del programa de enseñanza del teatro. Una de las novedades de este programa fue la incorporación del teatro latinoamericano, que correspondía, en el fondo, al programa latinoamericanista de la Democracia Cristiana.*

nacional y satisfizo una necesidad para estudiantes de teatro y profesores de castellano del nuevo programa educacional mencionado anteriormente⁴.

Visto desde el presente evidencia aspectos reveladores de las corrientes ideológicas hegemónicas en la década de 1960, las que entraron en una conflictividad agresiva con las que aspiraban a la hegemonía cuando los grupos de izquierda reunidos dentro de la Unidad Popular alcanzaron el poder político presidencial en 1971. *La Interpretación de la obra dramática* es una manifestación de la presencia de la cultura europea y la función de la universidad y la educación como transmisora de esa cultura. Diez años antes, en mi ensayo "Los estudios de literatura en la educación nacional", incluido en el volumen *Estudios de lengua y literatura como humanidades*⁵, justificaba los estudios literarios en la escuela secundaria y en la universidad dentro de la misma perspectiva. Esta posición, sin embargo, no era una opción individual, sino la plasmación en una dirección del código cultural hegemónico en un sector del profesorado universitario en Chile en el período, bajo fuerte influencia cultural idealista europea, especialmente alemana, ya sea directamente, a través de Ortega y Gasset o de libros teóricos que circulaban en la época. Los libros sobre crítica o teoría literaria tendían a fundarse en esa tendencia, pese a la importancia de la sociología marxista en sectores intelectuales y sociales. Una serie muy importante fue la de la Editorial Gredos, cuyos libros se constituyeron en buena parte en las fuentes teóricas para el análisis literario. Gredos, una editorial española de los tiempos de Franco, privilegiaba las tendencias lingüísticas idealistas, especialmente en lo que se refería a la poesía lírica con la estilística. Fueron claves en la época los libros de Carlos Bousoño, Amado Alonso y Dámaso Alonso. Un libro dominante fue el de Wolfgang Kayser, *La estructura de la obra literaria*, cuyo punto de partida era la concepción idealista del lenguaje. El planteamiento de Kayser sustenta algunos de los principios básicos de *La interpretación de la obra dramática*, en especial su caracterización de los géneros literarios a partir de las funciones primarias del lenguaje, al establecer lo dramático como predominio de la función apelativa. El énfasis, además, está en el análisis del texto dramático, no en la puesta en escena, en lo cual seguía la tradición de la *Poética* aristotélica.

La perspectiva europeizante del sector de la academia en la época a la que yo pertenecía se advierte en el ensayo que encabeza el volumen y en varios de los trabajos incluidos en *Estudios de lengua y literatura como humanidades*⁶. Félix Martínez Bonati, por ejemplo, en su escrito "La misión humanística y social de nuestra universidad", tuvo gran repercusión nacional al reproducirse en una edición dominical de *El Mercurio*. Resume bien esta concepción idealista y la función de la universidad como transmisora de una cultura ahistórica.

4 Un indicio de su impacto son las varias reseñas de la época y la segunda edición de la Editorial Universitaria. Ver especialmente la extensa reseña de Fernando Veas Mercado en *Études Littéraires*.

5 Volumen colectivo Allende, Camus et al. *Estudios de lengua y literatura como humanidades. Homenaje a Juan Uribe Echevarría*.

6 Los autores eran integrantes de este Seminario de Humanidades formado por profesores jóvenes del Departamento de Español de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile. Se reunían una vez a la semana a leer y discutir textos. Félix Martínez, recién llegado de Alemania, se constituyó en el director de hecho del seminario, el cual contó con el apoyo personal, no institucional, del rector de la Universidad de Chile en ese momento, Juan Gómez Millas. Los ensayos fueron publicados primero en los *Anales de la Universidad de Chile*, luego una selección de los correspondientes a integrantes del seminario fueron incluidos en *Estudios de lengua y literatura como humanidades*.

El concepto del hombre como posibilidad superior y patrón de la vida histórica, no es, por cierto, estadístico-empírico sino ideal. Es el concepto de lo humano obtenido en la admiración de las grandes obras y vidas, esto es, en la tradición espiritual de la humanidad (14)⁷.

Quien logra vivir algún tiempo en intenso contacto con la tradición del espíritu, con aquellos supremos momentos de hombres egregios que son –en sentido amplio– las obras clásicas, es herido de inmediato, inequívocamente, por la degradación efectiva de la existencia (14).

En mi ensayo, después de analizar la enseñanza de la literatura en los liceos y en la universidad, afirmaba: “El punto de inicio es la literatura universal. Elegir los autores de valor universal y de trascendencia, siempre que sean asequibles bibliográfica e intelectualmente a los alumnos” (51).

La interpretación de la obra dramática corresponde casi totalmente a este ideal: la elaboración teórica se sustenta y dialoga con los llamados “textos clásicos” de la teoría de Occidente, los utilizados para demostrar los planteamientos teóricos son de las tradiciones grecolatinas, inglesas, francesas, italianas, alemanas o españolas. Es decir, se fundaba en lo que Félix Martínez llamaba la “tradición del espíritu” y que los sectores de la comunidad interpretativa consideraban como la verdadera y valedera cultura.

Las nuevas tendencias ideológicas y políticas en el país inclinaban los intereses teóricos y prácticos hacia una funcionalidad social significativa para la transición al socialismo. En los años sesenta todavía no se hacía absorbente, pero hacia 1972, por ejemplo, llegaba a ser más rotunda, lo que era perceptible en los proyectos culturales patrocinados por los centros de investigación universitaria. Las palabras finales de mi libro, en aquellos momentos de transición cultural e ideológica, asumían las propuestas del “estructuralismo genético” de Lucien Goldmann, ya que estas venían a satisfacer muy bien tanto los intereses estructuralistas como los sociológicos de las corrientes intelectuales en pugna en la sociedad chilena. A la vez, se vislumbraban tendencias como las teorías del discurso y la pragmática al apuntar la necesidad de considerar la funcionalidad de las estructuras en los contextos culturales y sociales. Debido a estas influencias, hacia el final del texto hay un giro social que ampliaré en mis libros posteriores tanto sobre la “actualización” de los arquetipos míticos como de la interpretación del teatro:

Las ideas propuestas han de servir como un marco de referencia de posibilidades, posibilidades que se incorporan a una perspectiva que viene de una hipótesis básica: la funcionalidad dramática como evidenciadora del sentido y mensaje de la obra y la dependencia de ésta del contexto histórico, cultural y social que le ha servido de fuente generante (*Análisis e interpretación de la obra dramática*, 126).

Es necesario destacar que el planteamiento idealista y europeizante era el dominante en la crítica y teoría teatral del momento, tanto en Chile como fuera del país. Dentro del contexto chileno, este aspecto ha sido poco estudiado y, en general, ha tendido esencialmente a plantear problemas metodológicos, es decir, es una teoría del texto dramático con sentido pedagógico. En

7 Cito por la edición de *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Mi ensayo se titula “Los estudios de literatura en la educación nacional” (pp. 46-57).

Chile, en la época, había dos libros claves con respecto al teatro. Uno de Raimundo Kupareo⁸ y el otro de Mario Naudon de la Sotta. Dedicaré un poco de espacio a este último, especialmente porque tuvo mayor circulación y confirma el planteamiento de esta sección⁹.

En *Apreciación teatral* Mario Naudon de la Sotta intenta, en el fondo, preparar al lector o espectador para una interpretación de lo “dramático universal” con ejemplos y autoridades de Occidente. El autor manifiesta explícitamente que el público chileno del momento carece del conocimiento de “lo que es esencial en el acto dramático, lo que entraña una comprensión defectuosa o errónea del mismo” (10). Una de las tareas que se habían propuestos los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 había sido precisamente la creación de un “nuevo público”. El propósito de Naudon es complementario de aquel del Teatro Experimental, lo que implicaba “modernización”. Naudon utiliza, especialmente, teóricos franceses para configurar su propia teoría. Por lo tanto, lo que espera es un espectador conocedor de la tradición europea para que sepa valorar el teatro producido por el Teatro Experimental. Sorprende, sin embargo, que no mencione textos representados por el Teatro Experimental ni textos chilenos. En el fondo, su intención real era explicar lo dramático general entendido del modo europeo y transmitir los sistemas estéticos elaborados por los teóricos europeos, en particular franceses, desde el supuesto de su valor trascendental, transnacional y verdadero. En *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, muchos años después, comenté a este propósito:

El problema sustancial, en este caso, es si existe lo dramático universal o si lo dramático es una categoría histórica. En el caso que nos interesa, por ejemplo, las teorías formuladas por un Racine, destinadas a la justificación y explicación de fórmulas teatrales para un discurso dirigido a un sector aristocrático de la sociedad francesa del siglo XVII, ¿podrían haber sido válidas para el discurso teatral chileno cuyo destinatario eran los sectores marginales o los sectores medios en Santiago en la década de los sesenta? (111).

En el plano internacional, semejante es la orientación y los propósitos de Raúl H. Castagnino en su *Teoría del teatro* (1956)¹⁰. Al igual que Naudon de la Sotta, su preocupación teórica surge a *posteriori* de los movimientos teatrales en Argentina y emerge como necesidad para complementar la labor de esos grupos:

Hasta el momento en que la corriente renovadora de los teatros vocacionales despertó en nuestro medio interés por el estudio de la problemática del teatro y movió esfuerzos para lograr el mejor conocimiento de su naturaleza y función, pocos eran quienes, fuera del aspecto histórico o crítico, indagaban otras facetas del arte dramático (7).

La relación con los nuevos movimientos teatrales argentinos y la necesidad de las nuevas teorías para su apreciación se observa en varias reflexiones:

8 Raimundo Kupareo. *Creaciones humanas: El drama*.

9 Mario Naudon de la Sotta, *Apreciación teatral*.

10 Otros libros que circulaban en la época eran los de Henry Gouhier, especialmente *La esencia del teatro* y *La obra teatral*.

Entre nosotros llega acorde con el movimiento de los teatros no profesionales que se apasionan por devolver al arte dramático su significado artístico y social. Hay que reconocer a estos grupos experimentales y vocacionales, cuya floración actual es víspera sintomática de una renovación completa de la escena criolla, el haber promovido una inquietud diferente en torno al teatro; inquietud asentada sobre la base del estudio y la consagración al arte, dejando de lado toda improvisación y *dilettandismo* (8).

Pese a esta posible relación con los textos producidos por grupos no profesionales en Argentina no hay ningún intento de demostrar las teorías propuestas o resumidas con textos argentinos o latinoamericanos. La *Teoría del teatro* de Castagnino es un excelente libro. El autor evidencia estar al tanto de la tradición dramática y de los estudios contemporáneos sobre aspectos teóricos¹¹. Pero, una vez más, es una reflexión sobre propuestas de pensadores no latinoamericanos sin referencia ni al contexto del público al cual se le da una gran importancia teórica.

Estructuralismo, semiótica, teoría de la recepción

Se puede considerar que mis dos libros sobre teatro publicados por Girol Books constituyen una segunda fase del período estructuralista: *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982) y *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1991). Ambos se fundan en la edición chilena y complementan el análisis del texto dramático con elementos de la semiótica y la teoría de la recepción. Se agregan algunos ejemplos de teatro latinoamericano y sobre todo se enfatiza la contextualidad histórica. En la edición de 1982, se dedica un capítulo a ampliar el concepto de estructura y los conceptos de espacio, personaje y acción, y se demuestra su funcionalidad en el análisis práctico. Esta posición significaba una proyección de la trifuncionalidad del lenguaje a estructuras transtemporales cuya plasmación en obras específicas enfatizaban el personaje, el espacio o la apelación.

También proveniente de Kayser es la importancia que le asigno a los motivos, aunque la definición usada es la de Sofia Irene Kalinowska integrada con el concepto estructuralista de "unidades mínimas". Planteo, sin embargo, que de esas unidades mínimas "nos interesa aprehender la significación concreta, histórica y particular en la plasmación dramática de un texto individual" (*Interpretación y análisis del texto dramático* 89)¹². Se incorporan elementos de la teoría de la recepción y al lector o receptor, y se propone el concepto de los "mundos posibles". Se usan textos ejemplos de teatro español, europeo y latinoamericano. Incluyo análisis extensos de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre, *Un niño azul para esa sombra* de René Marqués.

11 Para una breve historia de las tendencias teóricas en Argentina, ver Andrés Gallina: "Apuntes para una historia de los estudios teatrales en Argentina". En *Gestos* 55 (abril 2013), se incluyen ensayos sobre el mismo tema en España, México y Brasil. Es especialmente sugerente el de André Carreira que relaciona las teorías dominantes en Brasil con las becas y los estudios en el extranjero.

12 Utilicé el concepto y sus consecuencias en el análisis de obras de teatro, como es el caso de "El leit-motiv del caballo en *Bodas de sangre*" y en textos narrativos y poéticos. Entre estos últimos el más extenso fue en el libro *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*, donde enfatiqué el contexto de la Guerra Fría y la posición política del autor.

La *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* es la versión más integral como propuesta de trabajo con el texto como estructura dramática. En ella se llevan a cabo extensos ejemplos de análisis, especialmente en el Capítulo 3, “La práctica del análisis de la construcción dramática” (57-84), se incorporan elementos de la semiótica, como el concepto de “código” (Capítulo 4 “El mundo configurado”), y de la teoría de la recepción en el Capítulo 6 (“El lector como constructor de significado”).

Estos libros, aunque no se limitan a la semiótica, coinciden con la difusión de la semiótica teatral en España y América Latina; uno de sus mayores difusores en América latina fue Fernando de Toro con su libro *Semiótica del teatro*. Osvaldo Pellettieri la aplicó al teatro argentino y desarrolló una extensa y completa metodología para los estudios teatrales. Fue utilizada, además, por numerosos investigadores de teatro latinoamericano en Estados Unidos y llegó a ser la metodología dominante en España. Desde mi perspectiva, sin embargo, su afán científico, su énfasis en la nominación, y con frecuencia, su despreocupación por la historicidad no eran satisfactorias para mis nuevos objetivos.

Un proyecto latinoamericanista: la búsqueda de nuevos modelos y la especificidad latinoamericana

Los objetivos de mi investigación en esta instancia se dirigieron a las siguientes tareas: desconstruir e historizar los modelos y las estrategias de la hegemonía cultural; proponer nuevos modelos con versatilidad suficiente para incluir la diversidad de discursos teatrales de los sectores culturales hegemónicos y marginales; y aplicar los modelos propuestos a la escritura de la historia del teatro chileno y latinoamericano¹³. Me interesaba enfatizar la historicidad de los discursos teóricos y la interrelación entre discurso teórico y las relaciones de poder. Productos claves de esta instancia son *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988) y *Para un modelo de historia del teatro* (1997)¹⁴.

El contexto de esta instancia es la universidad norteamericana desde la cual tuve una mirada más amplia de las culturas de América Latina, enriqueció el campo bibliográfico y su acceso permitió contactos directos y diálogos frecuentes con otros latinoamericanistas.

En septiembre del año 1973 estaba en California con un permiso de un año renovable por otro de la Universidad de Chile. A fines de 1973 o comienzos de 1974, como otros profesores de la facultad de Filosofía y Educación, tuve la opción de ser renombrado, pero decidí no postular.

13 Una revisión crítica de mis planteamientos, especialmente de la etapa latinoamericanista, es el ensayo de Ignacio Gutiérrez “El mapa y el territorio: Juan Villegas y el discurso teatral latinoamericano en y sobre los años noventa.” En la justificación de los dos premios recibidos por mis investigaciones –el Ollantay de Celcit de Venezuela y el Premio Armando Discépolo en Argentina– los patrocinantes destacaron la dimensión latinoamericanista de mis escritos.

14 La conciencia de la historicidad de las teorías se me hizo evidente al asistir a clases y conferencias de teóricos en las universidades norteamericanas en mis primeros años, donde me sorprendía la ausencia total de las teorías que en Chile considerábamos fundamentales. Me asombré descubrir que, prácticamente, nadie citaba a Lucien Goldmann que era solo conocido por dos profesores de francés, quienes eran sus amigos personales. Aunque ya tenía el doctorado y era Associate Professor, con la autorización de los profesores, visité clases de teoría o de literatura en el Departamento de Inglés y Literatura Comparada. De este modo, pude observar que uno de los textos clásicos era el de Northrop Fry, *Anatomy of Criticism*, que una de figuras claves era Murray Krieger y que para varios profesores la obra literaria era como “una hoja en el aire”. Esta conciencia del predominio de teorías “intrínsecas” fue fundamental en mis propios planteamientos.

Mi esposa y yo decidimos radicarnos en Estados Unidos y, desde entonces, fui profesor en la Universidad de California, Irvine, con invitaciones como profesor visitante en otras universidades norteamericanas y extranjeras. En cuanto a la investigación, mi especialidad era el teatro español, clásico y moderno. Al poco tiempo sentí que enseñar la cultura europea (a estudiantes norteamericanos) no me era satisfactorio y que, aunque no estaba preparado profesionalmente, sentí que mi misión en el futuro tendría que ser estimular estudiantes para entender las culturas de América Latina y contribuir al entendimiento de América Latina. Afortunadamente, el Departamento de Español de la Universidad de California, Irvine, permitía y estimulaba el desplazarse de áreas, y comencé a dictar clases sobre Chile, poesía chilena y teatro latinoamericano. Al poco tiempo, tomé una decisión muy consciente y justificada de especializarme en teatro latinoamericano, sin abandonar del todo la teoría tanto de la lírica como del teatro¹⁵. La elección del teatro, además de mi preparación en teoría del teatro e historia del teatro de Occidente, me abrió un abanico mayor para estudiar las culturas de América Latina que me permitiría captar y trabajar una gama cultural y social mucho más variada que la novela o la poesía lírica¹⁶.

Un factor condicionante del período a mi favor fue que el contexto político y cultural estaba en un proceso de cambio en el país y en la universidad norteamericana. La política de Estados Unidos se había abierto hacia el exterior y numerosos programas favorecían los estudios extranjeros; surgió la “Alianza para el progreso” para América latina, y estudiantes norteamericanos participaban en el programa “Cuerpo para la paz” y viajaban a trabajos voluntarios en zonas de América Latina. Los departamentos de Español incorporaron secciones de estudios latinoamericanos; numerosos exiliados llegaron como profesores o estudiantes a las universidades norteamericana y surgieron nuevas tendencias teóricas que, pese al desprestigio del marxismo, conservaban elementos del mismo, sin el emblema de la lucha de clases ni el supuesto de que las revoluciones llevarían a la utopía socialista. Estos cambios hicieron posible la formación de comunidades interpretativas inclinadas a aceptar las nuevas tendencias culturalistas en ciertos sectores “avanzados” de la universidad norteamericana.

En mi caso, aunque la tendencia dominante no eran los estudios culturales en los investigadores de literatura en la School of Humanities de la Universidad de California, Irvine, contribuyó a mi interés y desarrolló la pertenencia a un grupo de investigación (Humanities Research Institute) y la posibilidad de dictar cursos teóricos, en el Departamento de Español y Portugués y en el Programa de Teoría de la Escuela de Humanidades de la misma universidad¹⁷. Las nuevas tendencias venían de Francia y algunos investigadores ya aceptaban los principios del nuevo historicismo¹⁸.

15 En 1984, publiqué *Teoría de historia literaria y poesía lírica*.

16 Sin embargo, no abandoné del todo los otros temas. Publiqué libros sobre novela y lírica con estrategias estructuralistas: *La estructura mítica de la aventura del héroe* (Planeta: Madrid, 1972), *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General* (Planeta: Madrid, 1976), y varios libros sobre poesía chilena. En todos los casos buscaba describir las estructuras y su actualización en contextos específicos.

17 Algunos de los integrantes de este grupo fueron Murray Krieger, David Carrol, Jacques Derrida, Wolfgang Iser, J. Hillis Miller, y Jean-Francois Lyotard. Ver, por ejemplo, el libro *The States of Theory*, editado por David Carrol, en el cual se incluye mi ensayo “Toward a Model for the History of Theater”.

18 Mis textos claves de este período son *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988), *Para un modelo de historia del teatro*, (1997), *Pragmática de las culturas en América Latina* (2003), *Historia multicultural del teatro y las teatralidades* (2005), *Historia del teatro y las teatralidades de América Latina* (2011), y *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000 y 2014), además de numerosos ensayos.

La dimensión profesional práctica, a la vez, era cumplir con las normas y exigencias académicas de la institución norteamericana desde donde emitía mi discurso, lo cual implicaba la familiaridad con las teorías de actualidad y el uso de un lenguaje técnico insertable dentro de esas tendencias teóricas. A partir de los planteamientos mencionados anteriormente, me familiaricé con esas teorías, de las cuales obtuve conceptos y principios legitimadores para fundar una teoría con capacidad de aprehender la diversidad. Algunos de estos eran propios de su tiempo y que las nuevas tendencias ampliaron y enriquecieron. En mi caso, por ejemplo, usé del concepto de poder, que ya utilizaban en Chile los pensadores marxistas, y que en mis primeros escritos estaba legitimado y fuertemente influido por Foucault. Posteriormente, los estudios culturales lo establecieron como fundamental¹⁹.

Mi primer planteamiento extenso del período fue *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América latina*. A partir de entonces fueron varias las teorías emergentes que reforzaron y legitimaron los planteamientos, entre las cuales adquirieron gran importancia las de Michel Foucault.

El punto de partida fue la conciencia de que la exclusión de las prácticas teatrales latinoamericanas de las historias del teatro de Occidente no se debía a una característica intrínseca, sino a los modelos y criterios de las hegemonías culturales transnacionales. En consecuencia, una primera tarea para proponer nuevos modelos era demostrar la historicidad de los modelos dominantes, desconstruir sus supuestos y demostrar su interrelación con los sectores culturales hegemónicos. En segunda instancia, la tarea era proponer nuevos modelos con capacidad y autoridad para entender en su contexto las prácticas escénicas latinoamericanas o de las culturas marginales. El contexto cultural era uno en el cual las culturas de América Latina eran tradicionalmente excluidas de la "gran cultura" de Occidente, a excepción de aquellas producciones que cumplían con sus cánones estéticos o reforzaban la mirada "orientalista" en el sentido propuesto por Edward Said²⁰. Por otro lado, como apunté anteriormente, coincidió con surgimiento del neohistoricismo, que afirmaba la relación entre literatura y su contexto y la versión de la teoría marxista de Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*.

En el campo de los estudios latinoamericanistas en las universidades norteamericanas surgieron en los mismos años otras tendencias teóricas que buscaron nuevas aproximaciones a la interpretación de las producciones culturales latinoamericanas, entre las cuales se destacaron las propuestas de Fernando Ortiz, Ángel Rama y Hernán Vidal. Tanto Fernando Ortiz como Rama reaccionaron contra una lectura de la historia surgida en el espacio académico de Estados Unidos, en el área específica de las investigaciones etnográficas. Desde esta perspectiva coinciden con otros intelectuales latinoamericanos de los años sesenta y setenta (Roberto Fernández Retamar, Desiderio Navarro, por ejemplo), que tienden a rechazar las teorías eurocentristas. A la vez,

19 En la encuesta de Nelly Richard lo definidor de los estudios culturales es el concepto de poder. Ver *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, especialmente la sección "Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones".

20 Aunque el concepto fue desarrollado especialmente para referirse a la mirada europea con respecto a los países árabes, la perspectiva puede aplicarse a la mirada europea con respecto a América Latina y a la representación estereotipada de lo latinoamericano. Desde el punto de vista visual, ver, por ejemplo, el libro de Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*. He discutido la representación visual del "latinoamericano/o" en *Pragmática de las culturas en América Latina*, donde cuestiono la caracterización de América latina del Conde de Keyserling, Ortega y Gasset, y Teodoro Adorno. En "La estrategia llamada transculturación", discuto los planteamientos de Ángel Rama.

Ángel Rama escribe en tiempos en que un fuerte sector de intelectuales tendía a interpretar las condiciones económicas y culturales de América Latina sobre la base de la llamada teoría de la dependencia que identificaba los países de América Latina con los del llamado Tercer Mundo, estableciendo una relación entre producción económica y producción cultural. La propuesta de Rama, denominada "transculturación", favorecía las culturas urbanas y buscaba la unidad cultural y política de América Latina. Por otro lado, esperaba contribuir a la revolución desde la cultura.

Hernán Vidal propuso una estrategia fundada en los principios de los derechos humanos. En *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*, plantea establecer un nexo entre la particularidad de la institución latinoamericana de la literatura y "los criterios universales de los derechos humanos, asentándose en el espacio imaginario de este principio de vida" (13). Afirma la necesidad de "establecer criterios evaluativos de la literatura que coincidan con el enjuiciamiento de la cultura y de las civilizaciones como espacios de promoción de la vida y, por tanto, de promoción de los derechos humanos" (23). La postura de Vidal fue un valioso llamado a que el emisor del discurso crítico asumiera una posición ética frente a la cultura y las obras literarias. Esta posición ética implica reconocer el derecho a la vida como derecho inalienable de todos los seres humanos y juzgar la literatura desde esta perspectiva²¹.

A diferencia de estas posiciones, mi interés era cuestionar los discursos críticos, desplazar la mirada desde lo general a lo específico latinoamericano y proponer teorías con capacidad de invertir la perspectiva. En el caso de Rama, pese a su intencionalidad latinoamericanista, privilegiaba implícitamente un discurso cultural hegemónico europeizante, aunque es evidente su actitud abierta hacia las culturas étnicas o regionales. En cuanto a la propuesta de Vidal, su preocupación central arriesga excluir otros aspectos significativos de las producciones culturales latinoamericanas²².

Mi punto de partida fue reconocer que las teorías debían ser consideradas discursos situados, enunciaciones de un emisor dentro de contextos históricos específicos para destinatarios o consumidores también específicos. El pensar el discurso crítico y el teórico como discursos situados conllevó el asignar importancia primordial al emisor del discurso, al destinatario del mismo, a los códigos legitimados en el sistema cultural del emisor y entender lo comunicado como mediatizado por el contexto de la comunicación. Posición que implica abandonar conceptos como "ciencia del teatro" o la investigación teatral como "ciencia".

Historizar el discurso supone privilegiar el contexto cultural e histórico del emisor del discurso teórico y que su destinatario es su comunidad interpretativa, con la cual comparte cultura, lo que incluye sistemas de valores culturales y estéticos. Un aspecto clave de la investigación fue preguntarse entonces por el contexto de estos planteamientos, tanto el personal como el institucional y cultural.

Uno de los cuestionamientos importantes de la propuesta de entonces fue enfatizar el canon estético como producto de una situación histórica específica, que se asocia con los sectores en el poder cultural. Esta historización contribuyó a la desconstrucción del canon estético y a su

21 Sobre los planteamientos de Hernán Vidal, ver Gustavo Remedi, "Hernán Vidal, crítica teatral y derechos humanos: Inflexiones en el discurso teórico-crítico de los noventa acerca del teatro de América Latina".

22 En *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (18-23) analizo estas y otras teorías del momento. Ver también mi ensayo "La estrategia llamada transculturación".

cuestionamiento como único y universal. Un término clave en la tradición es “lo estético”. Mi respuesta coherente con mis planteamientos y las nuevas tendencias era que lo estético es una percepción histórico-cultural, no un valor universal, y que lo estético es lo que la comunidad interpretativa considera como estético.

Esta concepción ya tradicional en América latina, que utilicé como supuesto básico en *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América latina*, ha sido reafirmada por propuestas de algunos filósofos actuales. Rancière, por ejemplo, en su *Aesthesis* afirma la historicidad del concepto de arte:

Art as a notion designating a form of specific experience has only exists in the West since the end of the eighteen century. All kinds of arts and practices existed before then, to be sure, but among which a small number benefited from privileged status, due not to their intrinsic excellence but to their place in the division of social conditions (6-7).

En mis libros del período, planteaba que una concepción histórica de lo estético conduce a la pluralización potencial del canon, y entreaire la posibilidad de establecer cánones estéticos para prácticas escénicas de culturas tradicionalmente marginadas. Al cuestionar el canon estético, fundado principalmente en los discursos verbales, esta tendencia contribuyó a distanciarse del discurso verbal, permitiendo tener en cuenta otros factores en la evaluación de los objetos considerados “estéticos”. Esto implica que, por ejemplo, una historia de las prácticas escénicas y el análisis de períodos históricos u obras individuales no deben limitarse al discurso verbal, la biografía del autor/a y su inclusión dentro de la tradición llamada teatral. Se requiere a la vez su inserción en el contexto y sistema cultural, su interrelación y su utilización de otras prácticas escénicas, estéticas, culturales, incluyendo las científicas y sus historias.

Otro principio importante que se afirmó con los estudios culturales fue el rechazo de la división de alta y baja cultura, en la cual los productos estéticos de la llamada “alta” cultura corresponden a los sectores sociales hegemónicos y la “baja” cultura, generalmente, a los de los sectores populares o marginales. Aun más, la “alta cultura” se refiere predominantemente a la llamada “gran cultura de Occidente”, la que en el fondo, se refiere a la cultura de la “alta burguesía” de tradición centroeuropea. La eliminación de la dicotomía cancela, en principio, la categoría de valor fundado en el origen social de los productos culturales y le asigna a todos una potencial validez estética dentro de su propio sistema cultural. Este principio, pensé, llevaba a aceptar la coexistencia de la diversidad de culturas en una sociedad multicultural y que permitía ampliar el corpus de los textos y espectáculos legítimos. En el caso del teatro, justificaba el estudio numerosas prácticas escénicas excluidas entre las que se pueden mencionar las populares, las indígenas, las sociales, las de mujeres y aquellas producidas por sectores marginados. Justificaba además, desde mi perspectiva, la propuesta de canon específicos para diversas prácticas culturales y diversas culturas. La desconstrucción del canon, afirmé, obligaba a proponer un multiplicidad de cánones.

Estas propuestas conllevaron la utilización de dos expresiones que complementan los párrafos anteriores, que me han sido de enorme utilidad y que constituyen un elemento clave de mis propuestas: legitimación y deslegitimación. El supuesto es que los procesos de legitimación o deslegitimación provienen de los emisores de los discursos de la hegemonía cultural.

La pluralización de las prácticas escénicas contemporáneas y la mirada retrospectiva de las prácticas escénicas excluidas de la historia, me llevó a considerar que la propuesta de teorías debería conceder importancia a las transformaciones de las prácticas escénicas mismas. Es decir, además de los desplazamientos de las teorías en sí y su contexto, hay que considerar las transformaciones del objeto en sí. La historicidad de las teorías a la vez se relaciona con la vigencia de prácticas teatrales por cuanto las teorías pueden pasar a ser insuficiente para explicar el objeto definido cuando las transformaciones del nuevo objeto –teatro– son validadas o descartadas por la comunidad cultural²³. Desde esta perspectiva, propuse que hay que considerar como factor importante de las teorías las transformaciones de los propios discursos teatrales latinoamericanos. Fue el período del auge de la creación colectiva y del compromiso político de grupos y directores, por ejemplo, y se requería de teorías con capacidad de evidenciar lo significativo de esos discursos.

Desde los planteamientos de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, en el discurso académico emergieron tendencias teóricas que contribuyeron a legitimar perspectivas y conceptos que han facilitado la investigación de las prácticas teatrales latinoamericanas en su historicidad y rasgos específicos. Como indiqué previamente, el supuesto fundamental de los planteamientos de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América latina* fue la relación cultura y poder. La emergencia y legitimación de los estudios culturales y su énfasis en estas relaciones de poder con la cultura, vino a reforzar mis planteamientos y resolver el problema de la valoración estética al eliminar el canon como factor de validación²⁴. Este supuesto implicaba que la legitimación o deslegitimación estética de las producciones culturales se vincula a los poseedores del poder del discurso teórico y crítico. Significa, además, que los criterios de selección de textos de las historias del teatro se fundan generalmente en los sistemas de valores de las culturas con poder para legitimar las producciones funcionales a sus sistemas de valores.

Otras disciplinas contemporáneas, al interpretar los textos como productos culturales y la interrelación entre estos y otros objetos culturales, han reforzado mis estrategias y han ampliado el campo de mi investigación académica hacia prácticas culturales que, previamente, no eran consideradas adecuadas para los ensayos académicos. Dentro de estas últimas, se pueden señalar las demostraciones callejeras. Varias de las disciplinas validan las culturas marginales. Tal es el caso del feminismo, los estudios de la mujer, los estudios del género, la multiculturalidad, la transculturalidad, y otros, los que, al reconocer la diversidad cultural y la coexistencia de culturas, plantean su legitimación como objeto de estudio académico diferenciado. Otras tendencias proporcionaron nuevos modos de mirar como el poscolonialismo, los estudios transoceánicos, los estudios étnicos, de las culturas populares, los Estudios visuales –a los que me referiré en la instancia siguiente. Estas disciplinas, al enfocarse en aspectos y prácticas excluidas de los estudios académicos, legitimaron una gran variedad de producciones latinoamericanas.

Finalmente, quiero referirme brevemente a otras tendencias recientes que integré en mis estrategias de trabajo. La pragmática enfatiza el carácter práctico del discurso académico el cual se vincula al contexto y la relación con un acto de habla que debe ser inserto en una práctica discursiva. Los estudios performativos, en el sentido proporcionado principalmente por antropó-

23 Sobre algunos aspectos de la legitimación social, ver especialmente Bourdieu, *La Distinction*.

24 Para una visión crítica de la disciplina en América latina, ver Nelly Richard.

logos e investigadores de rituales en la tradición norteamericana, han adquirido una importancia enorme y ampliaron aun más el *corpus* de los estudios teatrales. Los conceptos de teatralidad, performance y liminalidad han validado prácticas previamente excluidas de las investigaciones académicas. El concepto de performance, a la vez, ha contribuido a cuestionar el de teatro y ofrece instrumentos para el análisis de ciertas prácticas escénicas. Estas estrategias, además, han intensificado y legitimado el interés de los investigadores de teatro y antropólogos por las “teatralidades sociales”, las celebraciones públicas, las manifestaciones políticas religiosas y deportivas como puestas en escena. Tendencias que vinieron a reforzar mi propuesta de redefinir el concepto de teatro.

En *Para la interpretación del teatro como construcción visual* propuse que las discusiones con respecto a qué es el teatro podían organizarse en dos direcciones. En primer término, el objeto teatro entendido como una esencia, cuya caracterización es ahistórica, válida para todos los tiempos y espacios. Observé que en esta concepción se tiende a definir claramente la distinción entre texto dramático y teatro. Para otros, recordé, el teatro tiene un elemento esencial que lo define como tal. Según algunos esa esencia transhistórica es que el teatro es representación consciente e intencionada²⁵. A la vez, hay quienes lo definen por el contexto: la necesidad de la existencia de un espectador o la conciencia del actor de estar actuando o la conciencia del espectador de que el actor actúa²⁶. Cada opción, por supuesto, implica tanto inclusión como exclusión de integrantes del corpus.

Recientemente la discusión se ha intensificado, aunque la mayor parte de las nuevas referencias enfatizan el carácter amplificado de la práctica cultural denominada teatro. Uno de los filósofos contemporáneos, que ha dedicado numerosos escritos al teatro, habla de “espectáculo teatral”, aunque sigue proponiendo un rasgo esencial. Afirma: “Empleo aquí esta expresión para incluir todas las formas de espectáculo –acción dramática, danza, performance, mimo u otras– que ponen cuerpos en acción ante un público reunido” (Rancière, *El Espectador emancipado* 10). Posteriormente agrega: “no hay teatro sin espectador (por más que se trate de un espectador único y oculto...)” (10).

Para mis objetivos, yo he preferido pensar “teatro” como una práctica discursiva cambiante, que utiliza una pluralidad de signos, historizada e historizable, cuya función y códigos cambian en las diferentes culturas y épocas. Por ello he sugerido hablar de “discursos teatrales” y “prácticas escénicas” con el fin de liberarse de las connotaciones del término teatro. Propongo que teatro son prácticas escénicas que el sistema cultural considera teatro, y que lo que ese sistema llama teatro utiliza los códigos que la tradición del sistema cultural considera como teatrales. La función y objetivos de las prácticas escénicas, a su vez, cambian de acuerdo con las transformaciones de los sistemas culturales. En esta lectura, la propuesta implica que los códigos utilizados cumplen, por lo menos, dos funciones. Son funcionales a la construcción del imaginario fundador del texto y a su comunicación de sentido a los espectadores. Además, legitiman estéticamente la práctica escénica dentro de su contexto cultural. Para el caso de la historia del teatro en América

25 Con respecto al concepto de teatro, son importantes los trabajos de Jorge Dubatti. Ver, por ejemplo, *El convivio teatral* y su ensayo “Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios”.

26 Hay quienes, frente a la irrupción de los estudios de performance, distinguen entre teatro y prácticas performativas con el fin de conservar el término teatro para un corpus limitado.

Latina, por ejemplo, se puede hablar de prácticas teatrales de las varias etnias indígenas, o de prácticas escénicas “populares” cada una de ellas con su propia historicidad y con sus propios códigos formales y estéticos. Esta perspectiva de examen del conjunto de prácticas escénicas latinoamericanas hacen posible proponer un modelo de historia del teatro y las teatralidades que incluyen prácticas escénicas excluidas.

Con respecto a la reescritura de la historia del teatro he propuesto que es un proceso continuo de intentos de sustituciones culturales y políticas. Propuse que la conciencia de la necesidad de reescribir la historia se ha acentuado en los últimos años. Por una parte, como consecuencia del emerger de nuevos grupos sociales en busca de una posición de poder y su necesidad de autoasignarse un espacio en la historia. Sugerí entender el discurso histórico como una narrativa en la cual se destacan y ordenan acontecimientos que los productores del discurso consideran significativos. Estos acontecimientos constituyen hitos en la lectura del pasado por parte del grupo, validan su imaginario social y sirven de modelos de conducta para las futuras generaciones. Agregué que la selección de los textos fundadores de la historia, en consecuencia, no era un proceso carente de significado político o social, que la historia no es sino la selección de textos considerados significativos dentro de una tradición cultural. Posición que conduce a dejar fuera los textos no coincidentes o no aceptables para esa tradición. Superar esta dificultad supone cuestionar tanto el corpus del discurso crítico como el de los discursos teatrales.

La motivación final para la escritura de esa historia, debo confesar, no fue teórica. Fue un desafío personal de Osvaldo Pellettieri en un café de Buenos Aires después de una conferencia en que había propuesto el modelo en agosto del año 2004.

- Pellettieri.– Bueno, querido, proponer un modelo es fácil, lo difícil es escribir la historia con ese modelo. Si lo hacés, yo tengo editor, sé quién estaría muy interesado en publicarla.

- Villegas.– ¿Para cuándo la quieres?

- Pellettieri.– Si me la mandás para marzo, la tenés para el próximo Congreso del Getea.

Se la mandé desde Hawai un día lluvioso, de humedad tibia, a fines de marzo del año 2005. Se hizo la presentación en el Congreso del Getea en agosto del mismo año.

La reescritura de una historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina

Aunque en los primeros capítulos de *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina* y de la segunda edición aumentada (*Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*) desarrollo extensamente los fundamentos teóricos, en esta retrospectiva quiero destacar dos contribuciones claves. La primera es la propuesta de un modelo de periodización en que el establecimiento de períodos en la historia del teatro se interrelacionan con los cambios significativos en los procesos de producción de objetos culturales. Propuse que estos se alteran cuando se producen desplazamientos y sustituciones de los sectores productores de los objetos culturales. Estos desplazamientos transforman el imaginario social representado en los textos en función de sus proyectos políticos y culturales, los destinatarios a quienes comunican dichos

imaginarios y las preferencias estéticas de los sectores productores. Desde esta perspectiva, los cambios de períodos provienen de desplazamientos y sustituciones de sectores productores de su posición de hegemonía. La historia del teatro en América Latina, en consecuencia, es la historia de sus culturas, de los procesos de la conflictividad de poderes, de las tensiones entre las culturas hegemónicas y marginales, de la funcionalidad de la cultura como instrumento de poder y legitimación, vistos desde el prisma de un campo específico, con normas, condiciones y códigos particularizados al campo. Por lo tanto, los puntos de referencia son aquellos acontecimientos históricos que han alterado profundamente el imaginario y los sistemas estéticos de los sectores productores de los objetos culturales y, en consecuencia, la construcción de los imaginarios representados en los textos y los sistemas de preferencias de códigos estéticos y teatrales legitimados.

La segunda contribución importante, en mi opinión, fue la integración de las culturas marginadas en el modelo. Sugerí que la historia de estas culturas sigue ritmos diferentes a los de las hegemonías por cuanto los acontecimientos clave no son los mismos o impactan de modo diferente a los integrantes de las distintas culturas. Apunté, por ejemplo, que la abolición de la esclavitud en América Latina constituyó una instancia esencial para los practicantes de las culturas afrolatinoamericanas. En cambio, no fue determinante para los pertenecientes a las hegemonías de origen europeo. Sugería que hay una posible imbricación en las hegemónicas y las marginales, pero afirmé que estas tienen su propio ritmo de transformación²⁷.

La visualidad de las prácticas escénicas

Un nuevo desplazamiento en mis estrategias se manifiesta en el libro *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000 y 2014) y en varios ensayos sobre teatro y pintura y del teatro histórico donde integro los planteamientos de las instancias anteriores con un énfasis en la visualidad de los textos y en la puesta en escena. Conservo elementos de la teoría estructuralista en el análisis del texto dramático, e integro posiciones teóricas del período latinoamericanista en cuanto a la importancia de la historicidad del discurso teórico y teatral. La nueva dimensión es que enfatizo más el espectáculo y las relaciones entre el espectáculo teatral y otras prácticas visuales, y las teatralidades sociales y estéticas. Mi estrategia incluye tanto el análisis de los espectáculos como el de otras prácticas escénicas y producciones visuales.

Los inicios de esta instancia coinciden con el comienzo de los estudios visuales, aunque no habían aparecido los grandes libros sobre esta disciplina²⁸. En mis escritos iniciales, la influencia mayor fueron ensayos sobre iconografía enriquecida con los conceptos que he descrito en la instancia anterior. Como he comentado en otras ocasiones, los investigadores que se identifican

27 En la nueva edición titulada *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*, eliminé la palabra "multicultural" porque en la primera era una proclamación de una posición; en la segunda ya no me pareció necesaria. Además, se agregó un capítulo sobre el teatro de la posmodernidad.

28 Una breve síntesis de caracterizaciones de los estudios visuales puede verse en Cabrera, Marta. "Estudios visuales". Pensamiento Latinoamericano Alternativo. Recurso electrónico. 21 de febrero de 2016. <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=191>

con los estudios visuales no han incluido al teatro como parte de su esfera²⁹. En trabajos posteriores al año 2000, sin embargo, he encontrado propuestas que me han permitido ampliar y diversificar la mirada sobre las producciones visuales. En mi interpretación, entiendo la “cultura visual” como prácticas sociales y artísticas en las cuales predominan los signos visuales. A diferencia de algunas de las posiciones de estudiosos que tienden a limitar los estudios visuales al período contemporáneo, mi campo son las producciones visuales de todos los tiempos. De este modo, además del teatro su objeto de estudio es la pintura, escultura, grabados, televisión, las gestualidades, etc. Interpreto cada práctica visual como práctica discursiva constituida por “actos de habla” cuyo significado y características se vinculan al emisor del discurso, su destinatario y el contexto de la comunicación. Cada representación visual puede pensarse como una puesta en escena. Desde esta perspectiva, se puede analizar tanto una pintura medieval como un espectáculo contemporáneo o los grabados de los jarrones griegos en su propia historicidad.

La perspectiva sugiere finalmente la reescritura de las historias del teatro estableciendo relaciones entre los modos de representación visual, su dependencia de los sistemas de poder, la selección de teatralidades legitimadas en el teatro y la posibilidad de reconstruir puestas en escena del pasado al insertarlas en las teatralidades legitimadas del contexto cultural del grupo productor.

Uno de los términos claves de la estrategia es el concepto de “teatralidad”, aunque no todos los que lo usan coinciden en su sentido. Mis primeros escritos en esta dirección son hacia 1994³⁰. El término, especialmente a partir de Goffman, adquirió importancia enorme y varió en sus matices en los años siguientes. Su sentido se ha modificado y se ha escrito profusamente al respecto. Entre otras consecuencias, amplió el corpus incorporando las representaciones sociales como objeto de estudio y facilitó el establecer conexiones entre las prácticas sociales y otras prácticas escénicas³¹.

Dedico gran parte del capítulo tercero de *La interpretación del teatro como construcción visual* a caracterizar el concepto (“De la teatralidad, las teatralidades y la historia de las culturas”, 57-78). Después de comentar brevemente algunas teorías sobre el concepto, propuse:

...me inclino a entender la “teatralidad” como un modelo que permite la lectura de la cultura y las prácticas sociales como prácticas teatrales y permite proponer la interrelación entre la representación en el teatro con los modos de representación tanto en la vida social como en las prácticas sociales y artísticas (61)³².

Al concepto de teatralidad, propuse agregar adjetivos, tales como teatralidad social, teatralidad estética, teatralidad social legitimada y teatralidad estética legitimada. Dentro de las teatralidades

29 Generalmente, los estudios visuales no se encuentran en los departamentos de las humanidades donde se estudia literatura ni en los de teatro. Tienden a existir en departamentos de estudios fílmicos o “media studies” o antropología y otros. Elkins no incluye el teatro en su lista. En la primera edición de *The Visual Culture Reader* (2001) editada por Nicholas Mirzoeff ninguno de los ensayos seleccionados se refiere al teatro. Semejante es el caso de su tercera edición.

30 Ver, por ejemplo, mis ensayos: “Closing Remarks” en *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*, “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, “De la teatralidad y la historia de la cultura”, “De estrategias culturales: la teatralidad de las culturas prehispánicas”.

31 En el caso de América Latina, Néstor García Canclini fue uno de los primeros en utilizar la expresión “puesta en escena” para describir actividades sociales y proyectarlas a modos de representación de sectores sociales (*Culturas híbridas*).

32 Sobre más discusión sobre su significado, ver de Eli Rozik. “Is the Notion of ‘Theatricality’ Void?”.

sociales, por ejemplo, distinguí teatralidades de diversas actividades sociales (deportiva, religiosa, pedagógica, etc.). Se asumía que cada una de ellas debía ser entendida en sus funcionamientos dentro de sistemas culturales específicos y de las diversas prácticas visuales (teatro, danza, pintura, *marketing*, etc.) que las utilizan de acuerdo con sus códigos específicos. Las teatralidades son puestas en escena, mediatizadas por el productor, el receptor y destinatario de las visualidades, el contexto de la comunicación y los códigos específicos de las prácticas escénicas. Estas distinciones me permiten hacer análisis de representaciones visuales en las diversas prácticas de construcción o comunicación visual de acuerdo con los contextos culturales. Esta propuesta ha permitido analizar las representaciones visuales en el teatro, el cine, la pintura, las iluminaciones medievales, la estatuaría o la arquitectura prehispánicas, los cómics, las decoraciones de una iglesia, de las plazas públicas, etc.

En el caso del teatro, mi propuesta fue que las prácticas visuales configuran imaginarios sobre la base de las teatralidades sociales, ya sean realistas o imaginarias, a partir de las teatralidades legitimadas o por legitimar dentro de la tradición de la cultura a la cual pertenece la puesta en escena. La descodificación de las implicaciones de las teatralidades representadas implica, a la vez, entender la competencia cultural y visual del espectador.

En esta instancia de mi carrera como profesor e investigador, considero que mi estrategia para el estudio del teatro es versátil e integral en cuanto me permite, sin abandonar los objetivos de la etapa latinoamericanista, adecuar el análisis a las características de los textos y los espectáculos ya sea del espectáculo o texto en sí o su significado en su momento de producción. Mi contribución ha sido la búsqueda de la historización de las teorías de las hegemonías culturales, la apropiación y reelaboración de teorías para hacerlas instrumentales a un propósito que permita legitimar las producciones teatrales latinoamericanas en su contextualidad. La contextualidad implica tanto las condiciones de producción como de los constituyentes de los espectáculos teatrales y sus destinatarios.

Las estrategias de la posmodernidad y la potencial cancelación del proyecto latinoamericanista

Esta mirada retrospectiva me permite pensar que, como investigador de teatro latinoamericano y de las prácticas teatrales de los sectores culturales marginales, yo debiera estar del todo satisfecho de las transformaciones teóricas de los últimos 25 o 30 años, ya que han proporcionado instrumentos para configurar una estrategia legitimada con capacidad de analizar e interpretar esas prácticas dentro de los espacios académicos específicos. Las tendencias teóricas han impulsado y legitimado el estudio de una gran diversidad de aspectos de las culturas no-hegemónicas³³. Sin embargo, han llevado a plantear nuevos problemas por resolver.

En ensayos anteriores he propuesto la necesidad de refuncionalizar las estrategias de acuerdo con los nuevos objetivos. ¿Hasta qué punto se han enriquecido las interpretaciones de los discursos teatrales en cuanto teatrales? La interpretación cultural tiende a prescindir del carácter

33 Sobre nuevas tendencias teóricas y nuevas prácticas teatrales, ver Patrice Pavis, "Nuevas rutas de lo teatral/performativo y de los estudios del teatro/performance (con ejemplos euronorteamericanos y coreanos)".

específico de lo que se solía denominar géneros tradicionales (lírica, narrativa o dramática) que tan claramente se distinguían hasta los tiempos del predominio del estructuralismo y aun de la semiótica. Lo tradicional era, por ejemplo, distinguir planteamientos teóricos y prácticos de la narrativa, la lírica o el drama y su inserción en la historia del género. A partir de las teorías que enfatizan los textos como objetos culturales, el énfasis no se aplica a lo genérico del objeto. Una de mis nuevas tareas –del teórico del teatro, en general– debería ser proponer estrategias con capacidad de integrar las teorías centradas en la cultura con aquellas que los insertan dentro de las tradiciones e innovaciones de las prácticas teatrales en sí, sus modalidades, su organización o construcción específica, su función como instrumento para comunicar mensajes y con respecto a espectadores específicos. Desde el punto de vista de las historias del teatro, el examen de la pluralidad de teatralidades y la inclusión o exclusión en las prácticas teatrales aún está por hacerse.

Por otra parte, algunos factores históricos y económicos que hicieron posible el cambio, a la vez, han creado también condiciones que cancelan parcialmente los resultados potenciales en relación con la historicidad y especificidad de las culturas marginales. La globalización y el neoliberalismo, por ejemplo, han contribuido a establecer ciertos valores transnacionales y a asignar una función a las culturas marginales que pueden cancelar la búsqueda de su especificidad histórica. En relación con la globalización es posible afirmar que la mirada centroeuropea no solo sigue siendo hegemónica, sino que cada día se hace más dominante en los estudios académicos. La existencia de textos clave, tanto literarios como filosóficos de pensadores europeos, como referentes de los análisis de las producciones culturales latinoamericanas puede observarse a lo largo de la historia. En la actualidad, siguiendo con esa tradición, muchos académicos, con frecuencia, adoptan una reflexión de un filósofo o pensador de cuestiones sociales y lo proyecta al “análisis” de un espectáculo o de una serie de espectáculos teatrales, los cuales, a veces, son puestas en escena de una teoría. Esta confirmación pasa a ser más importante en el análisis que la funcionalidad del espectáculo en su contexto de comunicación específico. En otras palabras, este tipo de análisis tiene en potencia la deshistorización del discurso y la cancelación del mensaje social.

El neoliberalismo y la globalización, por su parte, han impuesto en la mayor parte de las universidades la necesidad de reconocimiento internacional sobre la base de criterios de evaluación descritos desde las hegemonías transnacionales. En estos criterios se incluyen las investigaciones científicas y humanísticas y condicionan las estrategias de los investigadores.

La búsqueda de la especificidad histórica, de las identidades latinoamericanas y la función social del teatro en las transformaciones sociales y políticas fueron grandes preocupaciones del intelectual latinoamericano a fines del siglo pasado³⁴. La posmodernidad, la globalización, las economías de mercado, la integración mundial, la transnacionalización de las culturas, los medios de comunicación transnacionales y otros factores parecen haber silenciado o “arqueologizado” estas preocupaciones a nivel internacional, canalizando necesariamente la mirada del investigador.

Tal vez mi tarea actual como teórico e investigador de las producciones culturales latinoamericanas podría ser semejante a mi propuesta de hace 35 años: la necesidad de estar consciente de las nuevas tendencias teóricas, y de las implicaciones de la utilización indiscriminada de

34 Para la interrelación entre teorías teatrales y las condiciones históricas en América Latina, ver *Gestos* 57, en especial los ensayos de Rocío Galicia y Óscar Armando García sobre México y el de André Carreira sobre Brasil.

estrategias que legitiman los poderes culturales o institucionales, nacionales o transnacionales. La conciencia de la subordinación puede liberar al investigador para apropiarse selectivamente de las estrategias y refuncionalizarlas para validar los discursos teatrales latinoamericanos. Esta conciencia implica cuestionar el contexto del emisor, sus orígenes, sus supuestos, los factores culturales, políticos, económicos que han contribuido a su legitimación. Invita, además, a proponer nuevas estrategias y a releer la diversidad de prácticas culturales y escénicas de América Latina dentro de sus contextos sociales y teatrales, tanto nacionales como transnacionales. La legitimación académica en la universidad de la posmodernidad y la globalización se fundará probablemente en el lenguaje y las referencias teóricas de importación configuradas sobre la base de textos de las culturas y contextos de los teóricos que las proponen. La clave, en este caso, sería la apropiación selectiva y su refuncionalidad contextual.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.
- . *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1984. Impreso.
- Cabrera, Marta. "Estudios visuales". *Pensamiento Latinoamericano Alternativo*. Recurso electrónico. 21 de febrero de 2017.
- Carreira, André y Biange Cabral. "El pensar el teatro en Brasil". *Gestos* 55 (2013): 83-96. Impreso.
- Carroll, David, ed. *The States of Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1990. Impreso.
- Ángel Rama, *presencia que no acaba*. Número especial de *Casa de las Américas* 192 (1993). Impreso.
- Castagnino, Raúl. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1954. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- . "Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios". *Gestos* 50 (2010): 53-81. Impreso.
- Dyson P., John. *La evolución de la crítica en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1965. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Ideology and Criticism. A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1978. Impreso.
- Galicia, Rocío. "Giros conceptuales en el archipiélago teatral mexicano: tres presentes teóricos". *Gestos* 55 (2013): 97-114. Impreso.
- Gallina, Andrés. "Apuntes para una historia de los estudios teatrales en Argentina". *Gestos* 55 (2013): 29-42. Impreso.
- García, Óscar Armando. "Abrir caminos: los senderos convergentes de la investigación teatral en México". *Gestos* 55 (2013): 63-82. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990. Impreso.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1959. Impreso.
- Goldmann, Lucien. "La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método". *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971. 11-43. Impreso.
- Gouhier, Henry. *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956. Impreso.

- . *La obra teatral*. Buenos Aires: Eudeba, 1958. Impreso.
- Gutiérrez, Ignacio. "El mapa y el territorio: Juan Villegas y el discurso teatral latinoamericano en y sobre los años noventa". *Horizonte y trayectorias críticas. Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos*. Coord. Gustavo Remedi. Montevideo, Uruguay. Universidad de la República, 2016. 69-83. Impreso.
- Kalinowka, Sophie Irene. *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970. Impreso.
- Kupareo, Raimundo. *Creaciones humanas: El drama*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1966. Impreso.
- Martínez Bonatti, Félix. "La misión humanística y social de nuestra universidad". *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Felipe Allende et al. Santiago: Editorial Universitaria, 1960. 13-36. Impreso.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, 1999. Impreso.
- . *The Right to Look*. London and New York: Routledge, 2011. Impreso.
- . (ed.). *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 1998. Impreso.
- . (ed.). *The Visual Culture Reader*. Third Edition. London and New York: Routledge, 2013. Impreso.
- Naudon de la Sotta, Mario. *Apreciación teatral*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1956. Impreso.
- Pavis, Patrice. "Nuevas rutas de lo teatral/performativo y de los estudios del teatro/performance (con ejemplos euronorteamericanos y coreanos)". *Gestos* 58 (2014): 15-50. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- . *Aesthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso, 2013. Impreso.
- Remedi, Gustavo. "Hernán Vidal, crítica teatral y derechos humanos: Inflexiones en el discurso teórico-crítico de los noventa acerca del teatro de América Latina". *Gestos* 57 (2014): 153-173. Impreso.
- . Coord. *Horizonte y trayectorias críticas. Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos*. Montevideo, Uruguay. Universidad de la República, 2016. Impreso.
- Richard, Nelly. Ed. *En torno a los estudios culturales*. Santiago: Editorial Arcis-Clacso, 2010. Impreso.
- Rodríguez, Mario, Juan Villegas M. y Felipe Alliende. *Castellano. Antología. Texto guía para el profesor*. Santiago: Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas. Reforma Educacional chilena, 1970. Impreso.
- Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1992. Impreso.
- Rozik, Eli. "Is the Notion of 'Theatricality' Void?". *Gestos* 30 (2000): 11-30. Impreso.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979. Impreso.
- Veas Mercado, Fernando, "La interpretación de la obra dramática" *Études Littéraires*. 8.2/3 (1975): 405-417. Impreso.
- Villegas, Juan. *El análisis de la obra dramática*. Ediciones Universidad Austral de Chile: Valdivia, 1963. Tesis doctoral. Universidad de Chile. Impreso.
- . *La interpretación de la obra dramática*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. Impreso.
- . "Los estudios de literatura en la educación nacional". *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972. 46-57. Impreso.
- . *Interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books: Ottawa, Canada, 1982. Impreso.
- . *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minnesota: Ideologies and Literatures, 1988. Impreso.

- . "Toward a Model for the History of Theater". *The States of Theory*. Ed. David Carrol. Stanford: Stanford University Press, 1990. 255-279. Impreso.
- . "La estrategia llamada transculturación". *Conjunto* (Julio-Septiembre, 1991): 3-7. Impreso.
- . *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Canada: Girol Books, 1991. Impreso.
- . "Closing Remarks". Diana Taylor and Juan Villegas, eds. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Oxford: Oxford University Press, 1994. Impreso.
- . "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *Gestos* 21 (1996): 11-23. Impreso.
- . "De la teatralidad y la historia de la cultura". *Siglo XX. XXth. Century* (1997): 163-192. Impreso.
- . "De estrategias culturales: la teatralidad de las culturas prehispánicas". *Acta Literaria*, 1.22 (1997). Impreso.
- . *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1997. Impreso.
- . *Pragmática de las culturas en América Latina*. Madrid: Universidad de Minnesota/Ediciones del Orto, 2003. Impreso.
- . *Historia multicultural del teatro y las teatralidades*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- . "Introducción: 25 años de teoría y práctica del teatro". *Gestos* 50 (2010): 11-19. Impreso.
- . *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2011. Impreso.
- . Presentación: para la historia de las teorías teatrales en España y América latina". *Gestos* 55 (2013): 11-18. Impreso.
- . "La internacionalización del teatro chileno de la posdictadura". *Gestos* 57 (2014): 174-185. Impreso.
- . *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1ª. Ed. 2000 y 2ª. Ed. 2014. Impreso.
- . "La internacionalización del teatro latinoamericano en tiempos de globalización, postmodernidad y economía de mercado". *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Congreso de Münster, 2017. (En prensa). Impreso.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2016
Fecha de aceptación: 21 de julio de 2016