

El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas

Juan Villegas

Los principios desde los cuales vamos a fundar algunas reflexiones teóricas y metodológicas con respecto a la lectura de los textos teatrales latinoamericanos son los siguientes:

1) Tanto el discurso dramático-teatral como el discurso crítico son prácticas discursivas.

2) Toda práctica discursiva es ejercida desde la ideología del grupo productor, por lo tanto está fundada en los sistemas de valores de los grupos sociales. Todo texto en sí es un ideograma.

3) Aunque toda práctica está condicionada por su destinatario, el análisis del discurso teatral hace indispensable la consideración del público potencial y real en el momento de la producción del texto.

4) La práctica discursiva teatral no corresponde necesariamente a la ideología de la práctica del discurso crítico.

Estos principios originan una serie de preguntas tanto en el plano teórico como en el de la práctica de la lectura de los textos:

a) ¿A qué grupo social corresponde el discurso dramático-teatral? o ¿a qué grupos sociales corresponden los discursos dramático-teatrales producidos en un determinado momento? ¿A qué grupo social pertenece el destinatario del discurso teatral hegemónico? ¿A qué grupo social corresponde tanto el emisor como el destinatario de los discursos teatrales marginales?

b) ¿A qué grupo social corresponde el o los discursos críticos sobre el o los discursos dramático-teatrales?

c) ¿Cuál es la relación entre el discurso dramático-teatral y el discurso crítico?

En términos generales, tanto el discurso dramático-teatral como el crítico aceptados como los definidores o representativos de un determinado momento histórico corresponden a los sistemas de valores estéticos vigentes en los grupos culturalmente dominantes. Es decir, en un período histórico es posible encontrar una pluralidad de discursos teatrales, de los cuales sólo algunos alcanzan la categoría de definitorios. Este carácter de discurso teatral hegemónico no es, por supuesto, inmanente al texto. Por el contrario, es una

categoría asignada por el grupo poseedor y controlador del código estético y cultural dominante. La marginalidad de los discursos teatrales marginales o subyugados tampoco corresponden a una esencialidad ahistórica. Su subyugación se funda tanto en la marginalidad social de sus productores o receptores como en su discrepancia con respecto al código estético y cultural hegemónico. En América latina, por ejemplo, el llamado teatro proletario nunca ha alcanzado un carácter hegemónico. El teatro político, por otro lado, podría ser considerado como discurso marginal porque los críticos lo rechazan ya que su código estético implica la marginación de lo político.

En cuanto al discurso crítico se puede apuntar, casi sin temor a equivocarse, que su pluralidad en cuanto discurso es menor que la del discurso teatral, por cuanto la procedencia social del emisor y el status social del receptor es menos variado que en el caso del destinatario de la práctica discursiva teatral. Sería falso, sin embargo, reducir el discurso crítico a una clase de emisor o de receptor. Por un lado, es posible distinguir varios tipos cada uno de los cuales conlleva en sí una pluralidad. Un tipo lo constituye el discurso crítico teórico cuya finalidad es definir lo esencial dramático o lo dramático general, lo que se ha denominado teoría del drama o teoría de lo dramático. En esta dirección, al parecer, el teórico del drama latinoamericano ha sido esencialmente un repetidor o glosador de las teorías occidentales, desde Aristóteles hasta nuestro tiempo. Es decir, el teórico del drama latinoamericano—tal vez con excepción de Boal—no ha producido un discurso teórico fundado en la experiencia teatral latinoamericana. Aún más, ni siquiera se ha planteado la problematicidad implícita y la validez relativa de lo dramático general definido desde la experiencia de la lectura de los textos clásicos europeos o de las teorías fundadas en condiciones históricas y culturales exclusivamente europeas. Otro tipo es el discurso crítico-práctico sobre los textos teatrales o dramáticos el destinado a explicar o “interpretar” los textos, los que van desde la reseña o el comentario de un estreno hasta las lecturas especializadas de los profesores universitarios. Un tipo diferente, por su intencionalidad, referente y destinatario, lo constituye el discurso crítico metateatral, en el sentido de que es la reflexión teórica de los propios dramaturgos que postulan funciones o responsabilidades para su teatro o para el teatro latinoamericano.

Un análisis detenido del planteamiento obligaría a considerar, una vez más, los emisores y destinatarios de cada uno de estos niveles de discursos y sus consecuencias. Por ejemplo, el destinatario potencial del discurso crítico teórico está limitado a un reducido número de especialistas, generalmente profesores universitarios. En muchas ocasiones el interlocutor potencial ni siquiera forma parte del círculo académico por cuanto el diálogo parece realizarse con los “grandes textos” del Occidente. En los casos extremos de elitismo discursivo el lector ideal o destinatario de estos discursos es especialista en áreas sumamente limitadas de la realidad literaria o manejador de un código lingüístico restringido a unos pocos.

Aunque en teoría, o en una primera mirada ingenua, podría afirmarse una íntima interrelación entre discurso crítico y textos literarios, el problema es más complejo y tiene numerosas ramificaciones sociohistóricas. La pregunta implicaría la relación entre estos tres tipos de discurso crítico-teórico

con los textos producidos. Aún así la afirmación es simplista por cuanto no considera la multiplicidad de posibilidades que ofrece la historia. Aceptarla supone un desgarramiento de los textos dramáticos con respecto a los condicionamientos sociohistóricos de su producción. Son numerosos los factores distorsionadores, mediatizadores, de la relación teoría-texto, especialmente en el caso de los textos teatrales.

De la multiplicidad de temas que surgen de los planteamientos anteriores, quiero ceñirme a dos en relación con el discurso crítico práctico sobre textos dramático-teatrales latinoamericanos, cuyo cuestionamiento y práctica se vinculan directamente con nuestro hacer:

1) La necesidad de un autoanálisis—como practicantes de este discurso crítico—para definir sus rasgos determinantes y su sustrato ideológico, no en cuanto a una búsqueda de una definición monológica, que no existe, sino en cuanto a una pluralidad cuyas raíces son históricas, colectivas y no individuales.

2) ¿Cuál es la tarea ideal, desde mi punto de vista, del discurso crítico con respecto al discurso teatral latinoamericano?

EL DISCURSO CRÍTICO SOBRE EL TEATRO LATINOAMERICANO

Dentro de la pluralidad, creo que es posible afirmar que la tendencia más general es la de deshistorizar los textos y sacarlos de su contextualidad social, histórica y teatral—entendiendo por contextualidad teatral el haber sido escritos con la esperanza de representarlos para un público relativamente definido.

1) Deshistorizar significa aquí que muchos de los estudios tienden a definir lo humano general y a valorar el texto por su posibilidad de validez universal—según una concepción del ser humano, de la sociedad y de la estética.

2) Deshistorizar aquí implica limitar la lectura a un análisis estructural, estilístico, de las imágenes y constreñir las innovaciones formales a su función “estética” y no como instrumentos para comunicar una visión de mundo particularizada.

3) Deshistorizar es, por otro lado, insertar los textos en las corrientes culturales o “artísticas” del discurso hegemónico, es decir, el discurso cultural y teatral europeo. De este modo, llevamos a cabo estupendos análisis de las corrientes filosóficas o culturales europeas en el teatro latinoamericano y cuanto más posibilidades de vínculos con pensadores no latinoamericanos más esplendorosos son nuestros trabajos y con mayores posibilidades de ser publicados. Es una especie de condición de nuestro ser profesor universitario esta capacidad de vincular nuestras áreas particulares con lo europeo. Por ello, por ejemplo, se pueden encontrar magníficos trabajos sobre el teatro del absurdo y el teatro épico. Es decir, discursos teatrales producidos en condiciones históricas específicas de Europa, a los que vemos como trasladados en América latina, insistimos en su presencia, sin preocuparnos por la diferencia. Algo semejante sucede con los estudios de los mitos, en los cuales la preferencia obvia es por los mitos de la antigüedad grecolatina, concediendo una importancia menor, tanto en la producción de los textos como en su

examen crítico, a los mitos latinoamericanos. Los propios dramaturgos en muchísimas ocasiones necesitan de los mitos clásicos para configurar la figura del tirano, de cuyo referente tenemos desgraciadamente una cantidad abismante.

4) Deshistorizar es leer el discurso teatral latinoamericano desde la perspectiva del discurso teatral occidental europeo. Esta lectura conduce a que tanto los períodos como las tendencias en las cuales se insertan los textos corresponden a las fórmulas primeramente descritas o propuestas para el discurso hegemónico: teatro romántico, teatro realista, teatro naturalista, teatro vanguardista, teatro del absurdo, teatro épico, teatro de la crueldad, etc. Esta inclinación y, en muchas ocasiones, el modo académicamente “natural” de leer los textos latinoamericanos en los círculos académicos contribuye enormemente a la imagen de los dramaturgos latinoamericanos como predominantemente utilizadores o, en el mejor de los casos, adaptadores de las corrientes teatrales europeas.

El problema tiene varias dimensiones. De ellas sólo quiero mencionar tres sin análisis ni discusión:

a) La dependencia de los círculos culturales latinoamericanos con respecto a los discursos teóricos europeos o, en general, extranjeros. Es decir, la necesidad de justificar el discurso teórico y aún la investigación científica en función de modelos europeos o norteamericanos.

b) El divorcio para el investigador de los centros universitarios latinoamericanos y norteamericanos entre praxis política o social, la investigación científica y las reflexiones teóricas.

c) La discrepancia entre la crítica universitaria, volcada hacia Europa como fuente de sustentación y prestigio, y la producción dramático teatral, cuya función social y toma de posición frente a las conflictividades sociales es evidente. No hay teatro social o políticamente neutro. Pero sí, casi podríamos afirmar que la mayor parte de la crítica aspira a ser política y socialmente neutra, inocua. Nuestros destinatarios somos nosotros mismos. Es decir, una élite reducida y sorda a los clamores del mundo.

LA TAREA DEL DISCURSO CRÍTICO SOBRE EL TEATRO LATINOAMERICANO

Así como señalaba anteriormente que una característica dominante de la crítica es la tendencia a deshistorizar, me parece que la función de la crítica debería ser historizar e ideologizar. Historizar el texto y concientizar la ideología implícita en la práctica discursiva de los críticos.

1) Propongo una relectura de los textos latinoamericanos en la cual el énfasis se de en la dirección de la intertextualidad con el texto social de su tiempo, el texto como acto comunicativo en una sociedad y circunstancia histórica particular y diferenciadora.

Desde el punto de vista de la contextualidad histórica podríamos postular, por lo menos tres niveles o marcos de historicidad: la historicidad del contexto inmediato del acto comunicativo, la historicidad de este contexto dentro de un contexto sincrónico mayor y, finalmente este contexto mayor en un contexto aún mayor, es decir su inserción en el proceso de la historia, predominantemente la historia de occidente. Una interpretación marxista, por ejemplo,

tiende a dar importancia a las estructuras mayores. En mi opinión, en muchos casos, la lectura de un texto adquiere la plenitud de su sentido o su sentido más significativo desde la perspectiva de la contextualidad inmediata. De este modo, las fechas de estreno o de puesta en escena constituyen un dato esencial en la lectura de los textos teatrales. Por ejemplo, *La hiedra* de Villaurrutia adquiere su significación al leer la historia inmediata de México hacia 1941.¹ Su valor ideológico sería diferente si hubiese sido producida en 1936. Entre 1934 y 1940 es Presidente de México Lázaro Cárdenas, un presidente polémico, conflictivo, revolucionario, ansioso de reformas que favorecían a los sectores populares. En 1940 sube al poder Avila Camacho, con el cual surge una tendencia al conservatismo y a detener el ritmo de las reformas. Ernesto, de quién Teresa hacia el final de la obra comenta "Ernesto es mejor que nosotros y, desde luego, más lúcido" (p. 301), propone el no hacer nada, el evitar tratar de hacer el bien—dice—porque todo hacer el bien trae el mal a alguien, a veces aún al mismo dispensador del bien:

He dicho que para mantener el equilibrio de la humanidad, el mal que quitas de un lado de la balanza tiene que reaparecer necesariamente en otro. La víctima en este caso puede ser un desconocido, ajeno a todo lo que a ti te acontece; puedo ser yo, puedes ser tú mismo, en fin . . . cualquiera. (p. 275)

Ernesto, el hombre sabio de la historia, postula la inevitabilidad del mal, la necesidad de la existencia del mal para mantener la armonía de la humanidad. En 1936, posiblemente esa perspectiva hubiese sido antirrevolucionaria. En 1941, coincide con las tendencias políticas en el poder. Un texto con un mensaje de incitación a la paz social, por ejemplo, tendría connotaciones del todo diferente en su representación en los escenarios chilenos en fechas como 1968, 1972, 1974 o 1984, y la configuración, en cada caso, sería también diferenciadora si el texto es sustentado por una ideología socialista, marxista, demócratacristiana o conservadora.

El enfatizar la contextualidad teatral proporciona una lectura historizada de los textos teatrales cuyos referentes son acontecimientos históricos. Los dramas históricos son más históricos de la ideología del productor que del período histórico representado. Toda interpretación de la historia es una lectura del pasado desde la ideología del lector.

2) Historizar significa entender al autor como productor. Es decir, conceder importancia al autor en cuanto un individuo que toma posición frente al mundo, frente a su circunstancia y cuya respuesta no constituye una respuesta individual sino que una respuesta colectiva. En términos de Goldmann el individuo no es creador de una visión del mundo, la visión del mundo es una estructura mental del grupo social. Lo comunicado en un texto, entonces, es la conciencia colectiva, las estructuras mentales de un grupo social. La oposición autor-creador / autor-productor se hace realmente significativa.

3) Historizar significa también conceder importancia al espectador. Factor esencial de la contextualidad teatral es el destinatario del mismo, el público. La mayor parte, si no la totalidad, de los textos teatrales considerados como representativos son productos de autores de los sectores medios que escriben

para un público de su mismo grupo social. Este constituye el discurso hegemónico.

De este modo, el análisis desde esta perspectiva implica relacionar las transformaciones experimentadas por las ideologías y sistemas de valores de los sectores medios. Estas transformaciones no son ni semejantes ni siempre coincidentes en todos los países latinoamericanos, precisamente porque la evolución social, económica y política de cada uno de estos países es diferente. El ritmo de industrialización o la conformación ideológica de los sectores medios, por ejemplo, entre Argentina, Bolivia, México o Chile, es diferente como así mismo la definición de sus clases medias. Por lo tanto, reducir el teatro latinoamericano sólo a tendencias generales, sin poner al menos alguna atención a las diferencias o la funcionalidad de esas diferencias con respecto al destinatario es eliminar una dimensión significativa del texto producido como teatro. No olvidemos que el autor tiene que crear una imagen verosímil del mundo para su público potencial. Por lo tanto, en muchas ocasiones para la configuración del mundo o la conformación de ciertos personajes la imagen del mundo del receptor o destinatario llega a ser más importante que la del productor. El público potencial o real de un texto teatral ha sido poco estudiado. Generalmente sabemos poco más allá de la fecha de estreno y, a veces, no nos importa siquiera si ha sido estrenado. Es decir, si el texto ha quedado como texto dramático y jamás ha alcanzado la objetividad de texto teatral.

4) Historizar, por otra parte, es asignar relevancia a la sala de espectáculos en que los textos teatrales han sido representados. Nuestro énfasis en el autor como “creador” y el texto como perteneciente a la esfera celeste de los textos literarios, origina la despreocupación por si el texto ha sido representado o no y en qué teatro fue representado. La sala de espectáculos, en muchas ocasiones es un indicio de la clase de destinatario. No es lo mismo un texto estrenado en un teatro universitario que en uno de centro o un teatro en las poblaciones obreras, poblaciones campesinas o en las fábricas. Se da el caso que concedemos el título de grandes “obras del teatro latinoamericano,” por ejemplo, a obras que nunca han sido representadas sin siquiera analizar la interrelación texto-destinatario y los factores mediatizadores del fenómeno teatral para justificar nuestras discrepancias con “los gustos teatrales” del espectador potencial.

5) Historizar es también investigar tanto los discursos teatrales dominantes como los marginales o subordinados, y especialmente, conceder importancia a los marginados y explicar las causas estéticas y sociales de su marginación. En América latina existe un teatro poblacional, un teatro dirigido al proletariado, teatro escrito por mujeres, el teatro de guerrilla, el llamado teatro de la calle, teatro indio o teatro para sectores campesinos o indígenas. En este último caso, por ejemplo, habría que pensar que esta campesinidad es diversa según sea la zona de América latina a la que se dirigía originalmente el emisor. El discurso crítico los abstrae de esa contextualidad y pretende asignarle un valor universal de modo que “interpreta” el texto por representar la universalidad fundada en lo particular, única justificación dentro de nuestro contexto crítico para describir o comentar los discursos marginados. En general, el crítico margina los discursos teatrales marginales

porque no corresponden a los códigos estéticos dominantes. Afirmamos que no tienen calidad estética, no coinciden con nuestro código estético. Sólo si podemos eliminar su particularidad, su individualidad, le concedemos un puesto en el reino de nuestro mundo.

6) Historizar significa postular una variedad de ritmos en la historia del teatro y desligarse, como antes hemos apuntado, de las periodizaciones fundadas en categorías europeas.

7) Historizar es también examinar los procedimientos técnicos empleados por los dramaturgos latinoamericanos como subordinados a la comunicación de su mensaje con el público. Su rastreamiento de los orígenes no debe ser el fin, sino sólo una instancia del proceso.

Para concluir, por supuesto no niego la significación ni la importancia de las lecturas desde la perspectiva de la cultura o el discurso teatral europeo. Tampoco niego la validez de los análisis estructuralistas o psicoanalíticos que tanto abundan. Lo que postulo es que esas lecturas tienen una validez limitada y contribuyen a deshistorizar los textos. Creo que la tarea del intelectual con respecto a las producciones artísticas latinoamericanas deber ser precisamente lo contrario: la historización y la ideologización de los textos, revelar lo ideológico de las críticas que se dicen científicas, objetivas y sustentadas en valores absolutos. Los procedimientos técnicos corresponden al código estético y cultural predominante o dominante dentro de un sector social. Su importancia radica en su tributividad en cuanto la comunicación de una toma de posición y la comunicación de un mensaje a un público histórico, un mensaje implícito o explícito cuya validez o vigencia no hay que buscarla fuera de su circunstancia histórica particular.

La mayor parte de los aquí presentes somos practicantes del discurso crítico. Nuestra ideología, sin embargo, no coincide necesariamente con la del productor o destinatario de los textos teatrales latinoamericanos o españoles. Sin embargo, en muchas ocasiones intentamos imponer nuestro discurso—ideológicamente comprometido—en los discursos teatrales latinoamericanos y españoles, no sólo contemporáneos sino que de todos los tiempos. Un aspecto significativo de esta ideología, por ejemplo, es la esteticidad del texto con exclusión de su funcionalidad en el contexto de las corrientes ideológicas de su tiempo. Muy pocas veces el profesor o el crítico asume su propia ideología con conciencia. Por lo tanto, suponen que su lectura ideologizada de los textos es *la* lectura válida. El profesor Francisco Ruiz Ramón, en su excelente y provocadora presentación de hace dos días, hacía notar muy bien la necesidad de desideologizar los textos. Yo preferiría modificar su planteamiento y expresarlo en los siguientes términos: la necesidad de ideologizar los textos y asumir conciencia o evidenciar la ideología del discurso crítico. Entiendo su incitación, por ejemplo, en cuanto los críticos hemos tendido a despreocuparnos de la ideología del teatro español del siglo XVII y a no considerar su funcionalidad dentro de un contexto histórico para un público específico. Nos hemos inclinado a superponer nuestros sistemas de valores a los textos clásicos sin dejar que los textos nos hablen desde su propia finitud histórica. Historizar vendría a ser por lo tanto la aprehensión de esa finitud de la práctica discursiva en un contexto determinado que es el acto de comunicación teatral, enfatizando la contextualidad que hizo posible el mensaje, su codificación y

descodificación particularizada dentro de la pluralidad de las prácticas coexistentes.²

University of California, Irvine

Notas

1. Citamos por Xavier Villaurrutia, *Obras*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1966).

2. Ponencia presentada el 6 de abril, 1984, en el Simposio Teatro Internacional Español y Mexicano, auspiciado por San Diego State University, University of San Diego y Universidad Autónoma de Baja California.

Elenco Experimental

The *Elenco Experimental* continues its program of activity in the South-western U.S., under the artistic direction of Roberto D. Pomo. As a dynamic and responsive ensemble, the group seeks "the discovery and use of theatrical techniques, new theoretical views, and critical interpretations which will enhance Spanish language theatre." Initiated at the University of Texas at El Paso, the *Elenco Experimental* hopes to educate and entertain audiences, making them aware of the sociopolitical and economic realities which shape contemporary society and contemporary theatre, while also expressing humanistic values and concerns. The ensemble also believes in and actively expresses the necessity for criticism, for the constant evaluation of the *mise-en-scène*.

Through its presentation of a variety of plays by Latin American dramatists, the *Elenco Experimental* has reflected the influence of Jerzy Grotowski and his concept of "poor theatre," the Open Theatre and its transformational acting, Alexandro Jodorowsky, and Augusto Boal. To these theoretical influences, the ensemble adds the basic principles of mime, dance and voice, as well as the collective feeling that "the art of theatre is the only tool we possess for exploring human understanding."

For more information on the *Elenco Experimental* contact Dr. Roberto D. Pomo or Craig Kolkebeck, Drama and Speech Department, University of Texas at El Paso, El Paso, Texas 79968. Tel:(915)747-5515.