

EL DISCURSO TEATRAL Y EL DISCURSO CRÍTICO: EL CASO DE CHILE

JUAN VILLEGAS
University of California, Irvine

Los principios desde los cuales vamos a fundar algunas reflexiones teóricas y metodológicas con respecto al discurso crítico en relación con la lectura de textos teatrales chilenos, son los siguientes:

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

2) Toda práctica discursiva es un acto de comunicación entre un emisor —el productor del discurso— y un receptor —el destinatario. La comunicación surge de la accesibilidad del código empleado por el emisor y su posibilidad de ser descifrado por el receptor. En toda práctica discursiva tanto el productor como el receptor son importantes para descifrar el mensaje.

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

4) Aunque toda práctica discursiva 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. La producción de un texto teatral se refiere tanto a su producción inicial por un "autor" como a las sucesivas representaciones del mismo, en las cuales el cambio de destinatario modifica la potencialidad significativa del texto.

5) El discurso crítico es una práctica discursiva sobre otra práctica discursiva. Por lo tanto, implica un emisor y un destinatario cuyo referente es otra práctica discursiva, frente a la cual tanto el emisor como el receptor han tomado posición ideológica.

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

7) La interpretación de una práctica discursiva supone la comprensión del contexto del acto comunicativo.

8) En una determinada circunstancia histórica no existe una sola práctica discursiva teatral o crítica. Por lo tanto, es preciso suponer su pluralidad, aunque, en rasgos generales, es indispensable establecer la existencia de una práctica discursiva hegemónica y otras marginadas o subyugadas.

La proyección de estos principios a la llamada "historia del teatro en Chile" origina una serie de preguntas, cuyo proceso de investigación podría obligar a re-escribirla desde coordenadas diferentes:

a) ¿A qué grupo social corresponde el discurso dramático-teatral? ¿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 dramáticos-teatrales?

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

Las páginas siguientes aspiran a ser una reflexión y cuestionamiento de algunos aspectos que surgen de las preguntas anteriores¹.

DISCURSO DRAMÁTICO-TEATRAL HEGEMÓNICO Y DISCURSO TEATRAL MARGINAL

En términos generales, tanto el discurso dramático-teatral como el crítico hegemónico —aceptados como definidores o representativos de un

¹ Algunos ensayos o libros en que se aplican conceptos de semiótica al texto teatral, son los siguientes: KEIR ELAM, *The semiotics of Theatre and Drama*, Methuen: London and New York, 1980. Incluye una bibliografía muy completa, pp. 221-239. Con respecto a teatro y sociedad, véase el reciente volumen de *Theater*, Winter, 1983. Para América latina, un intento interesante es el de RAÚL H. CASTAGNINO, *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1974. Pese al título del libro, las ideas de este ensayo no corresponden a la línea trazada por Castagnino. FERNANDO DE TORO acaba de publicar *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (Ottawa, Canadá: Girol Books, 1984), en cuyo primer capítulo propone una estrategia semiológica de lectura de textos teatrales. Lo que proponemos en este ensayo tampoco es semejante al concepto de "teatro social" usado en muchos libros y ensayos. Para nosotros, todo teatro, todo acto de comunicación, es social. En el sentido tradicional del término, es excelente el libro de PEDRO BRAVO ELIZONDO, *Teatro Hispanoamericano de Crítica Social* (Madrid: Playor, 1975).

determinado momento histórico— corresponden a los sistemas de valores estéticos vigentes en los grupos culturalmente dominantes. Este carácter de discurso hegemónico no es inmanente al discurso en sí. Es una categoría asignada por contexto sociocultural².

Tanto por razones del productor como del destinatario, el discurso hegemónico teatral chileno ha sido el producido por y para los sectores medios. Por lo tanto, su historia implica una serie de variantes de acuerdo con los cambios ideológicos y, en consecuencia, de códigos estéticos de estos sectores dentro del contexto nacional e internacional. Esta perspectiva implica establecer las relaciones homológicas entre los cambios más importantes del teatro chileno y las transformaciones sociohistóricas correlativas. La llamada Generación del 41, fundadora del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, por ejemplo, se propone como tarea la creación de nuevos gustos en el espectador y ampliar el campo social del receptor del mensaje³. El grupo productor del discurso metateatral, en este caso intenta transformar, adecuar, su receptor de acuerdo con sus propios intereses estéticos e ideológicos. Es decir, intenta imponer su propia ideología en el destinatario de su discurso. El grupo productor del discurso, en este caso, tiene el apoyo de las fuerzas oficiales de la cultura nacional, especialmente la Universidad de Chile⁴.

Dentro de la relación productor-receptor de discursos teatrales, en los mismos sectores medios se dan varias posibilidades de acuerdo con las transformaciones históricas. De este modo, en algunas ocasiones, una de las tendencias ideológico-teatrales alcanza una mayor resonancia o popularidad que las otras, dando origen a que facciones del discurso hegemó-

² Sobre el concepto de discurso hegemónico y discurso marginal, y las relaciones entre discurso y el poder, véase especialmente MICHEL FOUCAULT, *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 1979; *Historia de la sexualidad*, México: Siglo XXI, 1977; *Vigilar y Castigar*, México: Siglo XXI, 1976; *Power and Knowledge*, New York: Pantheon Books, 1980.

³ Son escasísimos los estudios prácticos sobre el público en el teatro. En el caso de Chile, es de enorme utilidad y sugerente de las posibilidades y de la necesidad de estudios con esta orientación, el volumen de MARÍA DE LA LUZ HURTADO y MARÍA ELENA MORENO, *El público del teatro independiente* (Santiago: CENECA, 1982). La relación teatro chileno-sectores medios, ha sido observada en varias ocasiones. Véase, por ejemplo, HANS EHRMANN, "Theatre in Chile: A Middle-Class Conundrum", *The Drama Review*, 14, núm. 2 (Winter, 1970) 77-83. Recientemente he publicado un largo ensayo sobre cierto sector de la producción teatral de los años veinte y su relación con la ideología de los sectores medios que ascienden al poder en 1925: "Teatro chileno y afianzamiento de los sectores medios", *Ideologies and Literature*, vol. IV, num. 17 (September-October, 1983) 306-318.

⁴ Un aspecto por estudiarse es el impacto de la Universidad de Chile como Mecenas de la cultura nacional y las relaciones entre los sectores dirigentes de la Universidad y las corrientes ideológicas nacionales.

nico critiquen o se quejen con respecto a las otras. Por ejemplo, Alejandro Sieveking, dramaturgo de izquierda de orientación marxista, quien también produce textos del discurso teatral hegemónico, recuerda⁵:

“Muy distinta era la situación del ICTUS, el teatro que había lanzado a Jorge Díaz durante los años 60, y cuyos creadores eran notoriamente demócratacristianos y ‘servía’ —si me permiten la expresión— a ese sector de la sociedad santiaguina. El ICTUS, en los sesenta, fue el teatro de moda de la burguesía chilena; allí se podía ver lo novedoso, lo de moda, lo audaz, todo lo que enloquecía a un grupo de público decididamente snob” (p. 101).

Si se establece la asociación ICTUS-burguesía asociada con la Democracia Cristiana en su dimensión de renovadora social en el momento histórico, no es de sorprender el predominio del ICTUS en la escena como homólogo al predominio político de la Democracia Cristiana en los años sesenta. Lo que es válido para este caso particular no significa que siempre la relación sea tan directa entre grupo político dominante y facción del discurso hegemónico triunfador en las tablas, por cuanto son muchos los factores mediatizadores que actúan con mayor o menor fuerza en cada momento histórico⁶.

Aun dentro de estos mismos grupos, sin embargo, hay formas teatrales disfrutadas y apoyadas por los mismos sectores del destinatario del discurso teatral hegemónico que no pasan a constituir parte de la historia del discurso teatral hegemónico. En los años sesenta en Santiago, junto a representaciones del ITUCH o del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, estaba la Compañía de los Cuatro, la Compañía de Lucho Córdoba, la de Pury Durante y Américo Vargas, eligiendo ejemplos de diferente orientación estética, que apuntaban esencialmente a los mismos sectores sociales, aunque no necesariamente a los mismos gustos estéticos. Por otro lado, desde comienzos de siglo ha habido otras manifestaciones teatrales, ideológicamente discrepantes con respecto a los grupos hegemónicos, que implican la variedad ideológica dentro de los llamados sectores medios. Una historia del teatro chileno debiera incluir estos discursos secundarios dentro del discurso hegemónico como indicio de tendencias estéticas e ideológicas.

La marginalidad de los discursos teatrales marginales o subyugados

⁵ ALEJANDRO SIEVEKING, “El teatro chileno antifascista”, *Primer Coloquio sobre literatura chilena* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).

⁶ Sobre el ICTUS véase, por ejemplo, MARÍA DE LA LUZ HURTADO Y CARLOS OCHSENIUS, *Teatro Ictus*, Santiago: CENECA, 1980; “ICTUS y la creación colectiva”, *Revista EAC*, núm. 4 (Santiago, 1974) 7-18; JORGE DÍAZ, “ICTUS: algunas consideraciones”, *Conjunto*, núm. 7 (s.f.) 81-82.

tampoco corresponde a una esencialidad ahistórica. Su subyugación se funda tanto en la marginalidad social de sus productores o receptores como en sus discrepancias con respecto al código estético y cultural hegemónico. Este carácter de marginado o hegemónico, naturalmente, es potencialmente desplazable de acuerdo con las transformaciones histórico-sociales. La realidad histórica, sin embargo, tiende a mostrar cierta continuidad, precisamente, porque la sociedad chilena no ha experimentado cambios radicales en los cuales se haya producido un desplazamiento del predominio de los gustos estéticos de los sectores medios o se hayan incorporado nuevos sectores sociales como productores o receptores del discurso teatral.

La poca importancia que los estudios sobre el teatro chileno conceden a los discursos teatrales marginados hacen pensar, en una primera instancia, en que no existen. El reconocimiento de un teatro obrero o campesino, por ejemplo, está condicionado al grado de recuerdo o de importancia que proporcionan los intereses de los sectores sociales productores del discurso crítico⁷. En Chile, la mayor parte del discurso teatral marginal no ha sido estudiado y gran parte de él ha desaparecido⁸. Dentro del teatro marginal, por supuesto, hay una gran variedad de matices, los cuales van desde el teatro político contingente, cuya validez y repercusión podría referirse a una situación muy particularizada, hasta los llamados “dramones” o discurso teatral melodramático (Compañía de Eglantina Sour, Doroteo Martí) que tiende a satisfacer las necesidades estéticas y emotivas de sectores menos influidos por los gustos estéticos de los sectores culturalmente dominantes.

Todos estos discursos marginales son rechazados por el discurso crítico hegemónico porque su destinatario prefiere otros sistemas estético-teatrales. De este modo, los textos teatrales destinados a los públicos llamados “populares” tienden a no formar parte de la historia del teatro chileno. Una excepción notable fue la de Orlando Rodríguez, quien en 1963, en el capítulo segundo de *El Teatro chileno entre 1900 y 1940*, dedica un buen espacio a “El teatro obrero y social”. La lectura de este ensayo muestra la existencia de un teatro fuertemente comprometido políticamente y en estrecha relación con organizaciones obreras o figuras políti-

⁷ Sería importante hacer la historia y los fundamentos teóricos implícitos en estos diversos grupos. Desgraciadamente las figuras claves han ido desapareciendo sin dejar por escrito sus reflexiones sobre su hacer teatral, excepto, en algunos casos, en entrevistas.

⁸ En mis investigaciones sobre el teatro chileno de los años veinte, por ejemplo, me fue imposible siquiera encontrar los textos del llamado teatro obrero o del teatro de orientación anarquista.

cas de comienzos de siglo. Su efimeridad en la historia no viene sólo de su marginalidad teatral —pocas representaciones, salas secundarias, de provincia o de sindicatos, por ejemplo— sino que también y especialmente por la despreocupación del discurso crítico dominante, ideológicamente discrepantes con estas producciones teatrales. La orientación predominante ideológica de este teatro no corresponde al código estético dominante en Occidente. A este propósito apunta Rodríguez⁹:

“Estas Filarmónicas, creadas en las sociedades mutualistas, fueron el germen inicial del teatro obrero chileno. Dos necesidades llenaron los cuadros artísticos de comienzos de siglo: llevar la cultura a los sectores trabajadores y además orientarlos ideológicamente. Debe tenerse en cuenta el alto porcentaje de analfabetismo que dominaba en la clase obrera en aquel entonces. Recordemos que la ley de Enseñanza Primaria Obligatoria es una conquista de un año muy posterior, 1920. El teatro, entonces, fue un vehículo de enseñanza mucho más directo que el alfabeto. Y como así lo entendieron los luchadores sociales, Luis Emilio Recabarren hizo del teatro el doble vehículo necesario: cultural e ideológico” (p. 9).

La preocupación por los discursos chilenos marginales ha experimentado cambios de acuerdo con los intereses políticos, ideológicos y estéticos de los sectores mencionados. No es difícil establecer un paralelismo entre los intereses políticos de ciertos grupos de los sectores medios con el resurgir del interés por el teatro popular o social. En cada reaparición, sin embargo, la utilización o la dirección ideológica de los mismos es diferente, en concordancia con los intereses del momento del grupo productor del discurso crítico. El interés por los discursos teatrales marginales, tanto del presente como del pasado, ha adquirido una nueva importancia política en nuestro tiempo. Interés que es indicio de las orientaciones ideológicas de los productores del discurso crítico. Un aspecto del mismo, por ejemplo, ha sido examinado por Pedro Bravo Elizondo en sus estudios sobre el teatro minero o los estudios del CENECA sobre el teatro poblacional¹⁰.

⁹ ORLANDO RODRÍGUEZ, “El teatro chileno entre 1900 y 1940”, en ORLANDO RODRÍGUEZ y DOMINGO PIGA, *Teatro Chileno del Siglo xx* (Santiago: Publicaciones Escuela de Teatro, Universidad de Chile, 1964).

¹⁰ Algunos ensayos recientes sobre lo que podría considerarse discurso marginal: PEDRO BRAVO ELIZONDO, “Sobre el teatro aficionado en Chile, 1973-1979”, *Literatura chilena. Creación y crítica*, núm. 4, año 5, núm. 18 (1981) 20-22; GUSTAVO GAC y PERLA VALENCIA, “El último grupo de teatro popular que actuó en Chile: Teatro Experimental del Cobre”, *Conjunto*, núm. 21 (julio-sept., 1974) 54-58; CARLOS OCHSENIUS, *Encuentro de teatro poblacional* (Santiago: CENECA, 1982); HERNÁN VIDAL *et al.*, *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980* (Minnesota: Minnesota Latin American Series, 1982). También véanse los ensayos de OSVALDO OBREGÓN, quien ha llevado a cabo excelentes estudios sobre el Clásico Universitario como espectáculo teatral. Véase “The University Clásico in Chile”, *Theater*, Winter, 1983, 18-24. Algunos aspectos vinculados con este tema apare-

Las historias del teatro chileno tienden a ser selectivas dentro de una selección a priori que es el código estético teatral de los sectores teatralmente hegemónicos de acuerdo con los intereses ideológicos y las convenciones estéticas de los productores del discurso crítico¹¹.

EL DISCURSO CRÍTICO HEGEMÓNICO

Las características más generales del discurso crítico hegemónico —sin negar su pluralidad fundada en las diferencias ideológicas de emisor y receptor que hemos apuntado previamente— son:

a) La falta de conciencia de su propia historicidad e ideología y la creencia en la supuesta “objetividad” de sus juicios;

b) La tendencia a deshistorizar los textos. Es decir, 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.

Examinaré sólo algunos aspectos de la segunda tendencia:

1. La mayor parte de los estudios toman como referente “lo humano”

cen en MARÍA DE LA LUZ HURTADO y CARLOS OCHSENIUS, *Seminario Teatro Chileno en la década del 80* (Santiago: CENECA, 1980). Para una teoría vinculada con el tema, AUGUSTO BOAL, *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974). En algunos países podría considerarse el discurso teatral femenino como discurso marginal. En Chile, aparentemente, este discurso ha pasado a formar parte del discurso hegemónico en la llamada generación del 50. El tema, sin embargo, necesita ser investigado: ¿Qué “autoras” existían en los períodos anteriores, cuáles características de su discurso y por qué su ausencia de las historias? ¿Cuáles son las razones por las cuales surgió un grupo reconocido como importante en los años sesenta? Generalmente la respuesta es el “genio individual”. A nuestro juicio, hay factores sociales y políticos importantes que se asocian con el surgimiento o importancia de la mujer en la política y en la sociedad en el período. Sería necesario investigar lo diferenciador del discurso femenino con respecto al discurso masculino en lo que se refiere al teatro. Parte de estos temas he desarrollado en el ensayo próximo a aparecer “Los marginados como personajes: teatro chileno de la década de los sesenta”, *Cuadernos TEL* (Ottawa, Canada).

¹¹ Algunas visiones panorámicas del teatro chileno: MARIO CÁNEPA GUZMÁN, *El teatro en Chile* (Santiago: Aracibia Hermanos, 1966); DOMINGO FIGA *et al.*, *Dos Generaciones del Teatro Chileno* (Santiago: Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, 1963); ŽLATKO BRNCIĆ, “El teatro chileno a través de cincuenta años, 1900-1950”, *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX* (Santiago: Editorial Universitaria, 1953, II, pp. 385-416); ALFONSO M. ESCUDERO, “Apuntes sobre el teatro en Chile”, en *El teatro y sus problemas en Chile*, *AISTHESIS* (1966) 17-61; JULIO DURÁN CERDA, *Panorama del teatro chileno. 1842-1959. Estudio crítico y antología* (Santiago, Editorial Universitaria, 1959); JULIO DURÁN CERDA, “El teatro chileno moderno”, *Anales de la Universidad de Chile*, año CXXI, núm. 126 (enero-abril, 1963) 168-203; RAÚL SILVA CASTRO, “El drama”, *Panorama literario de Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, 1961, pp. 394-432).

general y valoran los textos por su posibilidad de validez universal —según una concepción del ser humano, la sociedad y la estética.

2. Las lecturas enfatizan los análisis estructurales, estilísticos, de las imágenes e interpretan las innovaciones formales con respecto a su función “estética”, y no como instrumentos para comunicar una visión de mundo particularizada.

3. Una de las medidas claves de la evaluación y análisis de los textos en sus posibles relaciones con el discurso teatral y estético europeo. Esta perspectiva se pone de manifiesto en el análisis de los textos y en la historia del discurso teatral. Con respecto a lo primero, se insertan los textos en las corrientes culturales o “artísticas” del discurso hegemónico. Se pueden encontrar magníficos trabajos sobre el teatro del absurdo, el teatro épico. Es decir, discursos teatrales producidos en condiciones históricas específicas de Europa, los que son vistos como trasladados a América latina; se insiste en su presencia, sin enfatizar la diferencia: De este modo, la tendencia más general es leer los textos con un código europeo y, en muchas ocasiones, el “análisis” de los textos consiste esencialmente en ubicar rasgos aislados de los textos en casilleros con categorías definidas previamente en Europa. Generalmente esta inserción europeizante es considerada como manifestación de la “calidad” del texto.

Elena Castedo-Ellerman¹², por ejemplo, en varias ocasiones recurre a este procedimiento, al parecer con el fin de elogiar un texto:

El uso que hace Heiremans de los focos tiene ascendencia brechtiana, pero en *El Abanderado* se emplean más bien a la manera de *Nuestro Pueblo*, de Wilder, para iluminar las escenas del pasado. Entre éstas, la más lírica tiene reminiscencias de los fantasiosos de la prodigiosa zapaterita lorquiana cuando conoció a su marido y de Grusha de *El círculo de tiza caucásico*; es la escena de Cornelia lavando en el río y ofreciendo al Abanderado su pañuelo bordado (p. 96).

Semejante es la actitud al intentar hacer historia. Esta lectura desde la perspectiva del discurso teatral occidental europeo, conduce a que tanto los períodos como las tendencias en las cuales se insertan los textos correspondan 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,

¹² *El teatro chileno de mediados del siglo xx*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982. Este es un buen y documentado libro sobre de la llamada Generación del 50. Uno de los problemas serios del mismo desde la perspectiva propuesta en este ensayo, sin embargo, son las categorías que utiliza para organizar la producción del período.

contribuye a la imagen de los dramaturgos latinoamericanos como predominantemente utilizadores o, en el mejor de los casos, adaptadores de las corrientes teatrales europeas.

En principio, la pluralidad del discurso crítico 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 de discurso crítico, 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 problemática 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.

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. Desde el punto de vista aquí sugerido, estos discursos críticos (Naudon, Kupareo, Villegas, Vaisman, por ejemplo) no buscan la diferencia, ni sustentan el esquema con la contextualidad teatral latinoamericana o chilena¹³. El

¹³ Véase MARIO NAUDON DE LA SOTTA, *Apreciación teatral* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1956); RAIMUNDO KUPAREO, *Creaciones Humanas. II. El Drama* (Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas, 1966); JUAN VILLEGAS, *La interpretación de la obra dramática* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971) y *La interpretación del texto dramático* (Ottawa, Canada: Gírol Books, 1983). En este último hay un intento de demostrar las teorías con ejemplos latinoamericanos. Una discusión crítica de teorías del drama puede verse en *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 12 (1978). En cuanto a la ideología del discurso crítico, véase, por ejemplo, TERRY EAGLETON, *Criticism and Ideology* (London: Verso Editions, 1978); FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1981); MARIO MONTEFORTE TOLEDO et al., *Literatura, Ideología y Lenguaje*, (México: Grijalbo, 1976); ALEJANDRO LOSADA, "Discursos críticos y proyectos sociales en Hispanoamérica", *Ideologies and Literature* (Vol. 1, núm. 2 (Feb. - April, 1977) 71-77); en el mismo volumen, JUAN E. CORRADI, "Textures approaching Society, Ideology, Literatu-

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, ¿pueden ser válidas para el discurso teatral chileno cuyo destinatario son los sectores marginales o los sectores medios en Santiago en 1963? Generalmente, el emisor es un profesor universitario que aspira a marginarse de su tiempo histórico en busca de lo universal y de integrarse al discurso teatral europeo. El destinatario potencial está limitado a un pequeño número de especialistas, con semejante perspectiva frente a la realidad, estudiantes de literatura, estudiantes a los cuales se les quiere inculcar en la cultura de Occidente. El interlocutor potencial ni siquiera forma parte del círculo académico por cuanto el "diálogo" parece realizarse con los "grandes textos" de Occidente. El emisor intenta introducirse en la cadena del discurso crítico dramático desde Aristóteles hasta un futuro ilimitado. En los casos extremos de elitismo discursivo, el lector ideal o destinatario de estos discursos son especialistas en áreas sumamente limitadas de la realidad literaria o manejadores de un código lingüístico restringido a unos pocos, cuya existencia se justifica en la cientificidad del hacer y la consiguiente "objetividad" del mismo.

Otro tipo es el *discurso crítico práctico* sobre los textos teatrales o dramáticos, es decir, el destinado a explicar o "interpretar" los textos, los que van desde la reseña o el comentario de un estreno hasta las lecturas especializadas. En cada caso, hay variantes evidentes de acuerdo con el productor de este discurso y los destinatarios de los mismos, diferencias que varían desde factores ideológicos hasta de orientación social, tales como la orientación ideológica del periódico en el cual aparece la crítica, la clase de lectores de este periódico o revista¹⁴. Naturalmente hay enormes diferencias entre lo que la tradición denomina crítica teatral y la llamada crítica universitaria, tal vez los dos extremos del espectro. En todos los niveles, sin embargo, la ideología del productor es un factor determinante del discurso. De este modo, el análisis, sincrónico o diacrónico, de las "críticas teatrales" de *El Siglo*, *Ercilla*, *El Mercurio*, por ejemplo, haría evidente las

re", pp. 5-21. Un buen análisis de varios tipos de discurso en su relación con grupos sociales e ideológicos, puede verse en el volumen editado por NEIL LARSEN, *The Discourse of Power* (Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983).

¹⁴ Un examen sugerente y en la línea adecuada, aunque muy ligero e históricamente limitado, puede verse en "Crítica y periodismo teatral", *Seminario Teatro Chileno en la década del 80*, Santiago, CENECA, 1980.

transformaciones y las tomas de posiciones de los "críticos" y sus relaciones con las tendencias ideológicas o grupos políticos.

Un tercer tipo, diferente en 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. Dentro de este discurso es preciso ubicar las afirmaciones de los directores teatrales o las declaraciones colectivas de los grupos teatrales o las compañías, cuyas declaraciones constituyen en sí tomas de posición ideológica, y la aceptación o suscripción de códigos estéticos y culturales.

Este discurso se caracteriza por su condición jánica, es decir, su dualidad e indecisión con respecto a su destinatario. Por una parte, supone un lenguaje y un mundo de referencias de otros teóricos teatrales, con lo cual parece insertarse en el discurso crítico teórico; por otro lado, se dirige al destinatario del discurso teatral, al público, de quien habla en tercera persona, pero a quien le explica el sentido de su discurso teatral.

Contrariamente al discurso crítico teórico, éste enfatiza la importancia del público, aunque tiende a insistir en los procedimientos para acceder al público y entregarle el mensaje que él o ella como autores consideran importante.

Naturalmente, dentro del contexto chileno este discurso ha experimentado las variantes requeridas por los cambios en las circunstancias históricas y los desplazamientos ideológicos de los sectores productores del mismo. En consecuencia, un examen sincrónico —una serie de autores en un mismo corte en el tiempo— y un análisis diacrónico de este discurso podría proveer interesantes claves para entender la ideología del grupo. Sería indispensable llevar a cabo una recolección de las declaraciones y entrevistas en los diarios a los dramaturgos chilenos con el fin de configurar este discurso metateatral y sus condicionamientos ideológicos. Un volumen parcialmente útil en este sentido es *Teatro Chileno actual*¹⁵ en el cual se incluyen una serie de afirmaciones de varios autores, cuya selección en sí ya es sugerente: Jorge Díaz, Alejandro Sieveking, Luis Alberto Heiremans, Vodanovic, Molleto, Gabriela Roepke, Fernando Debessa, Isidora Aguirre, José Ricardo Morales. Con excepción de Morales, todos ellos de aproximadamente una misma edad, aunque con evidentes diferencias ideológicas. El análisis del discurso de estos autores bien podría constituir en sí un examen del proceso ideológico en Chile a mediados de la década de los sesenta.

¹⁵ JULIO DURÁN CERDA, *Teatro chileno actual* (Santiago: Zig-Zag, 1966).

Jorge Díaz, por ejemplo, afirma:

"He asumido el papel de iracundo profeta o consejero moralizante o anatomopatólogo social; ...he producido, a pesar mío, chispazos de verdad, en que se hallaba algo del dolor y densidad del hombre verdadero" (p. 269).

Fernando Debessa sigue una línea semejante en el supuesto de la existencia de un ser humano ahistórico: "explorar el ser humano frente a sus conflictos individuales y sociales" (p. 76). Y luego, da la respuesta:

"Trato de esquivar los dogmas, sobre todo los dogmas de moda. Busco apoyarme directamente en la observación, una observación escéptica y optimista a la vez. Escéptica, porque a fuerza de contemplar el desfile de las hormigas descubro por qué cada una transporta su grano. Y optimista, porque creo que el ser humano está provisto de un misterioso poder de recuperación, que le permite sobreponerse a las más graves crisis de todo orden" (p. 77).

Isidora Aguirre, luego de hacer una revisión de la función predominante de sus obras anteriores, afirma lo que es para ella en 1966 la función del teatro, a través de explicar la función de *Los papeleros*:

"Cumple con su misión de testimonio, que es para mí la primera del teatro que hace pensar —aunque deja a los políticos y a la opinión pública demasiado indiferentes, porque no conocen los verdaderos problemas de la miseria—, la tarea de buscar la solución, siendo a la vez una crítica franca contra el régimen imperante y contra las deficiencias de las leyes sociales en su aplicación defectuosa" (p. 53).

Los ejemplos citados son representativos de las dos tendencias más significativas: el mensaje en función del ser humano como ente fuera del tiempo y el mensaje en función del ser humano como existente en una determinada condición histórica.

Jorge Díaz, que en 1963 —poco antes de la elección de Eduardo Frei como presidente de la República— proclamaba la universalidad, en 1969, cuando se intensificó la antítesis izquierda-derecha, altera su serenidad y postula un teatro de provocación¹⁶:

"Trabajo con Jorge Celedón en una obra que yo llamaría 'teatro de provocación', con menos literatura y menos pirotecnia que en anteriores producciones. Es una forma dramática que juzgo necesaria y lógica en estos momentos en Chile y América latina. La idea es producir un efecto de provocación y desafío físicos, un efecto brutal, que busca sacar de sus casillas al espectador y, de pronto, brindar testimonio con documentos, seleccionados de tal manera que surja el desconcertante mecanismo de lo absurdo, gracias a un enfrentamiento de tipo grotesco".

La carga ideológica del discurso crítico en sus diversas manifestaciones se vincula obviamente con la posición social e ideológica del productor del

¹⁶ YOLANDA MONTECINOS, "El nuevo Jorge Díaz: América latina es un archipiélago drogado; precisa, por lo tanto, un teatro de provocación", (*Ecrán*, núm. 1924, 9 enero, 1969).

discurso crítico. Este aspecto prácticamente no ha sido estudiado. Sería interesante, desde este punto de vista, comparar las interpretaciones del teatro chileno proporcionadas por profesores norteamericanos que enseñan en universidades norteamericanas y críticos latinoamericanos en distintas posiciones y sectores de América latina.

Enjuiciar o leer desde la perspectiva del discurso europeo, por ejemplo, es una tendencia cuyo predominio no es de origen literario o exclusivamente estético. De los múltiples factores condicionantes 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 aun 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 los conflictos sociales es evidente. No hay teatro social o políticamente neutro. Pero sí, casi podríamos afirmar que un buen sector del discurso crítico aspira a ser política y socialmente neutro. El productor del discurso crítico teórico constituye una "élite" reducida y sorda a los clamores del mundo.

La ideología del discurso crítico no coincide necesariamente con la del productor o destinatario de los textos teatrales. Sin embargo, en muchas ocasiones intenta imponer su discurso —ideológicamente comprometido— en los discursos teatrales 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 coexistentes. 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 única lectura válida.

DISCURSO CRÍTICO Y DISCURSO TEATRAL

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, dependiendo en los diversos momentos de las variantes en el productor del discurso y en el destinatario del mismo. La investigación debería orientarse hacia la relación entre los tres tipos de discurso crítico-teórico

con los textos producidos. Aun así la afirmación es simplista por cuanto no considera la multiplicidad de posibilidades que emergen de su interdependencia. Aceptarla en general, sin un análisis particularizado de las condiciones históricas de uno y otro discurso, supone un desgarramiento de los textos con respecto a los factores condicionantes en su producción. Son numerosos los elementos mediatizadores de la relación teoría-texto, especialmente en el caso de los textos teatrales. Pese a la complejidad del tema, nos limitaremos a unas pocas observaciones preliminares. Como hemos señalado previamente, el *discurso crítico teórico* producido en el país poco tiene que ver con las realizaciones teatrales. Mario Naudón de la Sotta en su excelente *Apreciación teatral* dedica el libro, bajo el supuesto de que el discurso crítico se vincula con la producción teatral:

"A mis compañeros del *Teatro Experimental de la Universidad de Chile*, con el deseo de que estas páginas les ayuden a ser mejor comprendidos en su magnífica tarea".

El libro intenta, en el fondo, preparar al lector o espectador con una interpretación de lo dramático "universal" con ejemplos y autoridades de Occidente. Prácticamente no hay menciones ni de los textos representados por el Experimental ni de textos chilenos. Su intención real es explicar lo dramático general. El discurso crítico práctico contribuye indirectamente en la producción de un texto teatral en cuanto crea o condiciona los gustos estéticos del espectador y determina, por consiguiente, el código estético que rige la producción teatral en un determinado momento histórico. Código que el grupo productor considera como medida para sus posibilidades de éxito. Desde este punto de vista, sería interesante y útil para la historia del teatro chileno investigar en los críticos que han manejado el escenario teatral chileno durante su historia. Ha habido períodos en que un crítico se ha mantenido como el gran rector del gusto teatral chileno o, por lo menos, de la sociedad santiaguina, durante varios años¹⁷.

¹⁷ Dentro de éstos, pueden destacarse Natanael Yáñez Silva, crítico durante años en *El Diario Ilustrado*, *El Mercurio*, *La Nación*. Su carácter de rector de gustos teatrales es recordado por Raúl Silva Castro: "en sus artículos ha prologado enseñanzas útiles para el movimiento escénico y para la actuación de los intérpretes" (*Panorama literario de Chile*, Santiago: Universitaria, 1961, p. 414). Semejante es el caso de Antonio R. Romera, (Critilo) en *El Mercurio*. Algunos aspectos parciales pueden verse en ORLANDO RODRÍGUEZ, "La Prensa y la Crítica" (pp. 61-70), y RAFAEL FRONTAURÁ, "La prensa y la crítica en la generación anterior", *Dos Generaciones del Teatro Chileno*, pp. 71-78. Sería interesante para el análisis ideológico del discurso crítico chileno comparar las "lecturas" de la misma obra por parte de los críticos de *El Siglo*, *El Mercurio* y *El Diario Ilustrado* en ciertos momentos y relacionar la diferente lectura con las tomas de posición de los grupos que representaban frente a los problemas nacionales del momento.

El discurso metateatral, en principio, es el más importante para la producción de los textos, especialmente el discurso metateatral colectivo, es decir, el postulado por grupos de producción. Teóricamente es el que sirve de guía a los autores en su acto de "creación". Lo importante sería observar la dependencia de este discurso de los manifiestos europeos y establecer las diferencias y transformaciones condicionadas por las situaciones prácticas de la producción teatral en Chile. Hasta el momento, no conozco ningún estudio que haya examinado el discurso metateatral chileno. Sólo una vez que se lleve a cabo este examen será posible analizar sus semejanzas y diferencias con respecto al europeo y su impacto en cuanto a la producción de textos nacionales. En el plano de los enunciados colectivos, dentro del contexto chileno uno de los más trascendentes es el manifiesto del Teatro Experimental en el año 1941. Varios han apuntado a la fundación del Experimental como vinculado con la renovación nacional en el plano político, sustentada en el ascenso al poder de los partidos conformadores del Frente Popular, triunfantes en 1938. Lo que no se ha examinado en profundidad, por otro lado, es la relación ideológica entre un movimiento y otro. Los fundadores del Experimental han insistido en dos dimensiones esencialmente contradictorias, aunque los historiadores del teatro chileno no las han visto como tales: la necesidad de importar técnicas y formas teatrales europeas y desarrollar o abrir oportunidades para el surgimiento de grupos teatrales y autores nacionales. La prioridad, sin embargo, se afirma para el primer factor por cuanto los segundos, para alcanzar la categoría de autores de calidad, deben ceñirse a las normas del teatro europeo. La tendencia ha sido, predominantemente, a explicar el surgimiento por la presencia de elementos teatrales. Tan recientemente como 1982, Fernando Debessa, por ejemplo, concede gran importancia a las visitas de Margarita Xirgú y de Louis Jouvet¹⁸. Con respecto a la primera anota:

"¿Qué hubo en éstas que produjeron ese efecto fecundante en el teatro chileno? En primer lugar que Margarita nos reveló el universo dramático de García Lorca, que nos sorprendió, nos maravilló y nos conquistó para su estética" (p. 5).

Una visión crítica de la perspectiva tradicional con respecto a este movimiento y la crítica referente al mismo, es el volumen de Carlos Ochsenius publicado por el CENECA¹⁹.

¹⁸ "Tres dramaturgos chilenos", *Teatro chileno contemporáneo*, Santiago: Andrés Bello, 1982.

¹⁹ Sobre el Teatro Experimental, véase: CARLOS OCHSENIUS. *Teatros Universitarios de Santiago: 1940-1973* (Santiago, 1982); ENRIQUE BELLO, "Telón de fondo de una gran aventura dramática: el ITUCH cumple 1/4 de siglo" (*Boletín de la Universidad de Chile*, 66 (Junio, 1966) 4-25); FERNANDO ALEGRÍA, "Chile's Experimental Theater" (*The Inter-American*,

LA TAREA DEL DISCURSO CRÍTICO SOBRE
EL TEATRO CHILENO Y LATINOAMERICANO

Así como se ha señalado que una característica dominante del discurso crítico es la tendencia a deshistorizar, es posible postular que la función de este discurso con respecto al teatro chileno e hispanoamericano vendría a ser el historizar e ideologizar: historizar el texto y concientizar la ideología implícita en la práctica discursiva de los críticos. La mención de los puntos siguientes no significa que no existan ensayos sobre los temas mencionados. Lo que falta, a nuestro juicio, es la relación coherente de los diversos factores del proceso comunicativo teatral:

1) Propongo una relectura de los textos chilenos en la cual el énfasis se dé 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, es preciso apuntar, 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. Las connotaciones de un texto con un mensaje de búsqueda de armonía social pueden ser del todo diferentes 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, democratacristiana o conservadora.

El enfatizar la contextualidad teatral proporciona una lectura historizada de los textos teatrales cuyo referente son acontecimientos históricos.

núm. 10 (Oct., 1945) 24-25, 44-45); G.R.P. (Gonzalo Rojas Pizarro?), "Teatro Experimental de la Universidad de Chile" (*Antártica*, núm. 4 (Santiago, dic., 1944) 84-8); RICARDO LATCHAM, "A Curtain Time in Chile: Teatro Experimental Pioneered New Movement to Stimulate Chileans' Interest in Goods Theater" (*Americas*, núm. 9, 4 (Sept., 1952) 16-19, 41. Véase también "El teatro chileno actual y la influencia de las universidades como sus principales fuerzas propulsoras", *Lo social en el teatro Hispanoamericano contemporáneo* (Caracas: Equinoccio, Editorial de la Univ. S. Bolívar, 1976), pp. 21-38.

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. En el caso del teatro chileno sería importante analizar la puesta en escena de *Bernardo O'Higgins* de Fernando Debessa —escrita en 1961 y representada por el ITUCH en el mismo año— y las relaciones con las circunstancias políticas nacionales del momento desde la perspectiva del grupo ideológico al cual pertenecía en el momento Fernando Debessa y los directores e integrantes del ITUCH. Más o menos en la misma época Jorge Díaz escribe *Manuel Rodríguez*, estrenada por el Teatro Independiente en 1957, y Fernando Cuadra, *Rancagua 1914*. Juan Andrés Piña apunta a propósito de Fernando Cuadra: “Cuadra tiene en común con estos dramaturgos un interés por rescatar el pasado histórico chileno...²⁰. En todos estos casos, no se trata de “rescatar” el pasado histórico chileno, sino que de reinterpretar la historia con un sentido actual, con una vigencia relevante para la ideología del productor teatral. De este modo, las versiones de un mismo personaje histórico son diferentes según sea la ideología del autor. La tendencia de la crítica europeizante destextualizadora queda en evidencia en el comentario de Elena Castedo-Ellerman a propósito de *Bernardo O'Higgins*:

“La obra se debate entre dos polos. Por un lado la intención heroica de raíz brechtiana, pero de tronco folclórico. Por otro lado, la interpretación personificadora que nace de una conjunción de los dramas postibseniano, costumbrista y psicoanalítico” (p. 190).

“El autor hace un laudable esfuerzo por huir del arquetipo panfletario del héroe político-militar histórico. Pero la concepción tiene un propósito brechtiano (didactismo) que se concentra en un moralismo patriótico platónico (la exaltación de los grandes hombres)” (p. 190).

2) Historizar también 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 visión de mundo, la visión de mundo es una estructura mental del grupo social. Lo comunica-

²⁰ JUAN ANDRÉS PIÑA, “Fernando Cuadra, teatro de realismo y documento”, en FERNANDO CUADRA, *Teatro*, Santiago: Nascimento, 1979, p. 15. La Editorial Nascimento ha publicado recientemente excelentes ediciones de varios dramaturgos chilenos contemporáneos en su colección “Biblioteca Popular Nascimento”. JUAN ANDRÉS PIÑA ha escrito bien documentadas e inteligentes introducciones para algunas de ellas. Por ejemplo: “Egon Wolff: el teatro de la destrucción y la esperanza” para EGON WOLFF, *Teatro. Niñamadre. Flores de Papel. Kindergarten*; “Sergio Vodanovic: nuevo teatro, viejos conflictos”, en SERGIO VODANOVIC, *Teatro*; “Jorge Díaz: La vanguardia teatral chilena”, en JORGE DÍAZ, *Teatro*.

do 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. El análisis desde esta perspectiva implica relacionar las transformaciones del teatro con 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. Es decir, 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. El 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 se concede el título de *grandes* a textos teatrales que nunca han sido representados o han fracasado en sus estrenos sin la interrelación texto-destinatario y los factores mediatizadores del fenómeno.

no 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 asignarles 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 desplaza los discursos teatrales marginales porque no tienen calidad, es decir, no coinciden con nuestro código estético. Sólo si es posible su particularidad, su individualidad, se le concede un puesto en el reino de nuestro mundo.

6) Historizar significa postular una variedad de ritmos en la historia del teatro y desligarse 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.

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 chilenas y latinoamericanas debe ser precisamente lo contrario: la historización e ideologización de los textos, y, a la vez, revelar la ideológico de las críticas que se dicen científicas, objetivas y sustentadas en valores absolutos. La importancia de los procedimientos técnicos y las relaciones intertextuales con textos europeos radica en su tributarietàad 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.

En esta instancia de la historia es preferible postular la necesidad de

ideologizar los textos y asumir conciencia o evidenciar la ideología del discurso crítico. 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.