

Teoría teatral y conciencia histórica: "el caso Juan Villegas"

Theatre Theory and Historical Consciousness:
"The Juan Villegas Case"

Alfonso de Toro

Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar, Universität Leipzig, Leipzig, Alemania
detoro@rz.uni-leipzig.de

Resumen

En el siguiente artículo, se revisan los principales aportes de Juan Villegas a la teoría y el análisis del teatro, al proponer, primero, un instrumento analítico específico para el drama, y, en segundo lugar, por llevar esta teoría al ámbito cultural, al analizar el teatro como un discurso que se relaciona con las ideologías, el poder, las instituciones y la historia. Para esto se abordan los libros *La interpretación de la obra dramática* (1971) e *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1992). Se concluye este ensayo con un apartado sobre las particularidades de transculturalidad, transdisciplinariedad y *translatio*.

Palabras clave:

Teoría teatral - historia - cultura - transculturalidad - Juan Villegas.

Abstract

In the following article, the main contributions of Juan Villegas to the theory and analysis of theatre are reviewed, by proposing, first, a specific analytical instrument for drama, and, secondly, for taking this theory to the cultural sphere, by analysing theatre as a discourse that is related to ideologies, power, institutions and history. For this, his books *La interpretación de la obra dramática* (1971) and *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1992) are addressed. This essay concludes with a section on the particularities of transculturality, transdisciplinary and *translatio*.

Keywords:

Theatre theory - history - culture - transculturality - Juan Villegas.

Introducción

Por razones evidentes de tiempo no abarcaremos la historia científica de la obra de Juan Villegas en relación con las teorías y metodologías teatrales, sino que nuestra exposición se concentrará en ciertos aspectos relevantes para la ampliación, difusión e innovación del conocimiento sobre el teatro, partiendo de su libro *La interpretación de la obra dramática* de 1971 y de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* de 1992. Además, abordaremos cuál, según nuestra perspectiva, ha sido el legado de la investigación de Juan Villegas al teatro.

Respondiendo a problemas actuales y evitando aporías esencialistas, propongo un concepto teórico para el trato de objetos culturales, la productividad de una teoría, o de elementos de una teoría, basado en la potencialidad y en la recodificación que se inscriben en teorías y prácticas culturales de la “transculturalidad” y de la “transdisciplinariedad” sintetizadas la *translatio*, esa máquina translitológica que comprende procesos sociales, culturales, literarios, mediales, científicos, antropológicos, étnicos, filosóficos e históricos, entre otros.

Mi primer contacto con Juan Villegas, profesor emérito de la Irvine University of California, fue a través de Fernando de Toro que me pedía colaborar con la revista *Gestos* que había fundado Juan Villegas. Se me pedía formar parte del *publishing board*, contactar otros colegas de renombre internacional y contribuir con diversos artículos en los primeros números de *Gestos*, tarea que emprendí con gusto y que me abrió todo un mundo de conocimiento del teatro latinoamericano.

El segundo encuentro fue en Madrid en 1986. Juan Villegas estaba contactando una editorial para publicar una novela y yo estaba como investigador de mi posdoctorado. Nos juntamos y nos fuimos por la noche a la plaza mayor y a sus alrededores para gran sorpresa de Juan. El tercer encuentro fue en Kiel cuando Fernando de Toro (1990), como profesor invitado del Consejo de Investigación Alemana (DFG) en la Universidad de Kiel, organizó el *Primer congreso internacional de teatro latinoamericano y de semiótica* en nuestra universidad; fue el primer congreso sobre semiótica del teatro latinoamericano en Alemania y en Europa. Un cuarto encuentro tuvo lugar en Berlín, donde organicé un congreso internacional sobre teatro latinoamericano con el Ibero-Amerika Institut Preussischer Kulturbesitz, y, naturalmente, siguieron otros encuentros en diversos contextos y congresos.

Así tuve la oportunidad de seguir de cerca la rica y variada producción académica de Juan Villegas, quien es, sin lugar a dudas, una de las más destacadas y relevantes personalidades en el campo del teatro en lengua española. Encontré en él un académico de una gran curiosidad, generosidad y, lo más importante, de una notable apertura frente a diversas ideas y teorías muy lejos de las típicas anteojeras y estrechas miradas ideológicas bien usuales en nuestro campo, muy particularmente en la teoría teatral.

Esta producción o actividad académica la constatamos al menos en dos sectores (dejando la docencia sin consideración, ya que no la conozco, y su actividad como escritor): uno es la actividad de un verdadero académico *multitasking* en una época en que esta perspectiva era desconocida, como promotor de la teatrología que se concretó, en particular, en la *Revista Gestos* y en las diversas colecciones de libros en el formato de *Gestos*, tanto monografías como ediciones colectivas. El otro sector es su actividad como teórico del teatro.

No podré referirme en forma sustancial ni a *Gestos* ni a la historia científica de la obra de Juan Villegas en relación con las teorías y metodologías teatrales, por razones evidentes de espacio;

sino que me concentraré en ciertos aspectos que me parecen relevantes para la ampliación, difusión e innovación del conocimiento teórico sobre el teatro y en general, al menos en esa época.

El teórico teatral

La interpretación de la obra dramática de 1971

Lo primero que constatamos es que Juan Villegas, desde su primer libro *La interpretación de la obra dramática* de 1971 (Editorial Universitaria) —según mis investigaciones, la primera y única obra científica— propone un instrumento analítico adecuado a la especificidad del drama, trabajo que viene desde su tesis doctoral del año 1963 que lleva el título *Hacia un método de análisis de la obra dramática*. Ya en el prólogo Juan Villegas establece una serie de parámetros que además serán un *leitmotiv* en su trayectoria científica.

Primero, una alta y elaborada autorreflexión de la función, posibilidades y límites de la teoría y de los métodos de interpretación, que, según Villegas, siempre deben estar al servicio de la obra y no reducirla a un mero objeto de aplicación de una teoría o de un método determinado (12). Por otra parte, no deja duda de la imprescindible necesidad de la teoría y metodología que tienen por finalidad “revelar y potenciar los elementos en su dimensión dramática”, pero a la vez ser fiel “al fundamento de un método científico” en respetar “su coherencia interna . . . y de los principios establecidos” (13), lo que se caracteriza por una aproximación muy cercana al estructuralismo y que obedece a los principios de la ciencia teórica analítica. Estos principios imponen analizar la obra no tan solo como una estructura de significado, sino atribuir la misma importancia al signifiante, esto es, a elementos malamente llamados formales.

Aún más, para Villegas

el análisis y la interpretación corresponden a un acto necesariamente creador y revelador que amplíe o facilite la relación lector-obra, ponga de manifiesto su estructura y técnicas de la obra y, finalmente, haga evidente la visión del mundo que la sustenta, sin destruir el cristal de la vivencia estética (11).

Esta posición poco tiene que ver con la obra de Wolfgang Kayser o de Wellek y Warren, tan citadas en esa época, sino que aquí Villegas se encuentra en medio del posestructuralismo de un Foucault con su *Archéologie du savoir* o de un Derrida, como será el caso más tarde en su producción académica.

En segundo lugar, Juan Villegas considera tanto la obra literaria como la dramática (a esta última volveré a continuación) “fundamentalmente como un medio de comunicación, en el cual tanto el medio como lo comunicado pueden poseer una variedad infinita de matices y direcciones” (9). Con ello, para Villegas, el análisis de una obra dramática se debe efectuar también al nivel de su representación que serán los grandes temas en el correr de las décadas de 1970 y 1980 de primero Fernando de Toro con su *best seller Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (1987), pero también de Marco de Marinis (*Capire il teatro*, 1988) y de Patrice Pavis (*Semiotik der Theaterrezeption*, 1988) en los años siguientes.

Tercero, Villegas introduce la categoría “lector-obra” y aquella del espectador (Touchard) (11), lo que es altamente innovador, ya que apunta a un fenómeno de recepción que tan solo Hans Robert Jaub va a formular incipientemente en 1967 en su *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, que será publicado como libro en Suhrkamp en 1970 y traducido al español en 1987.

En cuarto lugar, Villegas introduce el concepto de un “mundo de referencias”, acompañado del término estructuralista fundamental de “función” (9) (entre otros de Barthes 18), además habla de la “polifonía de las voces” (11) que se refiere a la teoría de la intertextualidad que Kristeva va a formular tan solo en *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970, traducido al español como *El texto de la novela*, en 1974.

Por último, Villegas introduce el aspecto del sistema histórico y cultural donde la obra está radicada; este será fundamental no tan solo en la obra de los filósofos posmodernos y posestructuralistas franceses, tales como Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze, Guattari o Baudrillard, sino además de los estudios culturales en la línea de Hall *et al.* El tema de la historia se encuentra aquí acompañado por la “tradición ideológica” que en sus obras futuras aparecerán bajo el concepto gramsciano de lo hegemónico y de discurso y poder de Foucault.

Estos serían algunos de los principales pilares, no tan solo de la producción teórica de Juan Villegas, sino de lo que la teoría del teatro tendrá como objeto de investigación en los siguientes decenios. Este primer libro lo podemos leer como un programa en devenir.

A pesar de la introducción del aspecto de la comunicación y de lo visual del drama, es decir, de su parte teatral, Villegas en esta obra desarrolla una metodología para el drama, esto es, para la estructura lingüística de la obra, pero no entra a desarrollar una metodología para el teatro como espectacularidad. Muy fiel a este propósito, Villegas define y diferencia en el primer capítulo de su trabajo muy claramente lo que es drama y lo que teatro, basado en algunas observaciones evidentes de Ortega y Gasset (15ss.), aceptando la legitimidad de la existencia y valoración de ambos sistemas.

En principio lo que obtiene Villegas en este primer libro es proponer, en los capítulos dos y tres, un orden de procedimiento y de niveles fundamentales de carácter científico para el análisis de la obra dramática y con ello digo en su forma literaria.

En el centro de su atención se encuentra aquello que en los años 1960 hasta 1970 y en parte en la década de 1980 (Barthes, Todorov, Rastier, Greimas, Brémond, Propp...), la *nouvelle critique* resumirá bajo el término de *récit-théorie*. Este abarca dos partes: el discurso de una narración (*le discours*) y la acción (*l'histoire*), donde sus constituyentes tales como el *plot* (trama) o eje accional, la fábula y el conflicto están organizados en el caso del teatro por las famosas “situaciones dramáticas”, esto es, el desarrollo de la acción dramática, digamos con las teorías italianas neoaristotélicas del siglo XVI y de las francesas del siglo XVII, son las “peripecias,” considerando los personajes, el espacio y el tiempo.

Esta primera obra se reimprime en forma exacta en 1982 en la editorial Girol en Ottawa, con una división y diferenciación más detalladas de algunos capítulos que pasan a formar subcapítulos, obteniéndose un índice más detallado. Luego aparece una segunda edición en la misma editorial con el título *Nueva interpretación de la obra dramática* (1982), en la que Villegas integra en la bibliografía una serie de nuevas publicaciones ya en parte mencionadas en torno a la semiótica del teatro y a la *récit-théorie*.

Estos serían algunos de los grandes méritos de esta propuesta metodológica, además de una gran lucidez, erudición, de responsabilidad ético-académica; al fin un modelo de sistematicidad, que considero el mayor aporte de Juan Villegas a las ciencias del teatro y a nuestras disciplinas de las humanidades y de los estudios culturales.

El teatro en la teoría cultural: Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina

Pero quisiera tratar brevemente otra arista de la investigación de Juan Villegas que desarrolla en su libro *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, publicado en el Prisma Institut en 1988, donde reúne una serie de ensayos con nuevos capítulos. Es nuevamente un libro paradigmático y quizás sea uno de los legados principales de Juan Villegas al teatro en lengua española.

Aquí Villegas lleva la teoría e interpretación del teatro a la teoría de la cultura en cuanto considera al teatro como discurso en relación con la ideología, al poder, a las instituciones, a la historia y a la historia del teatro, definiendo ideología dentro del concepto de discurso de Foucault que configuran una "realidad" (40); Foucault habla de los Epistemai. En este contexto, Villegas se enfrenta, entre otros muchos, al problema de lo específico latinoamericano y/o a lo específico del teatro latinoamericano, a la "latinoamericanidad" (74), a lo "marginal", lo que es "arte o no es arte" (esta última resulta una cuestión irresoluble).

El ubicar la interpretación y análisis del teatro en un contexto teórico-cultural y epistemológico es un paso fundamental para lograr describir aquello que Villegas, en su primer libro, llama la descripción del mundo de donde nace una obra, desde donde habla una obra, "from where to speak", como lo formula Fernando de Toro en 1995, ya que todos nosotros, cualquiera sea la persona, habla de algún lugar, y si lo generalizo a modo de ejemplo (y no estoy nada de acuerdo con la generalización) dentro de nuestro contexto, Europa lee y describe la cultura latinoamericana, por ejemplo, desde Europa, y Latinoamérica lee la cultura europea, por ejemplo, desde Latinoamérica (volveré a este punto de inmediato).

Por ello la masiva crítica a los llamados discursos hegemónicos de origen europeo y norteamericano (19) es una crítica de orden general que se le puede hacer a todos los discursos, y me pregunto si los discursos sobre el carnaval y la hibridez de Bajtín o el de la recepción estética de la escuela de Constanza o el de la intertextualidad de Kristeva o el del palimpsesto de Genette y los de historia de Benjamín o del racionalismo crítico de Adorno o de la teoría de la disputa de Habermas, o la teoría de Frederic Jameson, del mismo de Marx y Freud son menos hegemónicos, ya que vienen todos de Europa y Norteamérica pero se usan asiduamente en Latinoamérica hasta hoy en día y con mucha efusión.

Entrar en la teoría de la cultura con los constituyentes mencionados por Villegas es entrar en un campo altamente minado, y conlleva no el peligro de perder de vista el objeto teatro (algo de lo cual Villegas está muy consciente), eso es, una mera regulación que no depende del intérprete, sino de las enormes dificultades que presenta el campo a raíz de su complejidad y transdisciplinariedad.

Naturalmente, la empresa misma de abarcar la "ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina" representa en sí un desafío, ya que la infinitud de ideologías y

discursos —con todas las diferencias que existen entre el Cono Sur y los países andinos, entre los países de Centroamérica y del Caribe, y de estas regiones en sí mismas— representan tal diversidad que nos hacen capitular; y ni hablar las diferencias, por ejemplo, con España o dentro de España, dentro de Brasil o dentro de México. Y Villegas apunta a este problema de su planteamiento que es más bien un programa por seguir y por elaborar que una respuesta a la infinidad de preguntas que él hace cuando afirma: “En gran parte cada uno de los aspectos señalados implicarían volúmenes en sí o tareas de grupos de investigación” (13). Por ello, no sorprende que algunas cuestiones esenciales como lo “específico latinoamericano”, lo “marginal” queden en suspenso y se recurra a formulaciones de tipo general.

Lo que me parece notable en este libro son las oscilaciones, que se podrían también denominar contradicciones, pero que, dentro de mi forma deconstruccionista de leer, son líneas divergentes que se bifurcan y que representan las tensiones de la complejidad de los sistemas tratados. Villegas rechaza el estructuralismo como el símbolo del discurso hegemónico y al que, a diferencia de su primer libro, califica ahora como un discurso caníbal y deshistorizante como los discursos europeos en general (17, 42), algo muy discutible si considera la estética de la recepción alemana o la teoría de la intertextualidad o las escuelas de las ciencias históricas de Jacques Le Goff o Hayden White; al respecto habría mucho que decir.

Por una parte, Villegas rechaza los discursos hegemónicos, y según entiendo de Norteamérica y de Europa (20 y ss.), y con una seria crítica a la institución universidad (17), a las instituciones culturales, a los medios de producción y a las editoriales (19), pero a la vez crítica la “gran despreocupación por la autorreflexión del discurso teórico, es decir, el examen crítico, descriptivo, o interpretativo del discurso sobre el teatro” en Latinoamérica (15). Villegas exige, pues, liberarse de los discursos hegemónicos norteamericanos y europeos (67). Por otra parte, no califica de hegemónico y monolítico solamente los discursos norteamericanos y europeos, sino también los latinoamericanos (20), entendiéndolo por liberarse no “copiar” (26) modelos, sino tratarlos como “modelos modificables y utilizables” (26) con el fin de “reutilizar algunas estrategias europeas, desde otros fundamentos, otras perspectivas y otras aspiraciones, para la configuración de un modelo específico para la descripción de las formas teatrales producidas en el mundo hispánico” (26). Y, a pesar de lo monolítico que puedan aparecer, en un primer momento, los modelos venidos de afuera, Villegas afirma que “es preciso reconocer la pluralidad del mismo [del discurso europeo] y la diversa presencia de sus diferentes modos de aproximación de los textos hispanoamericanos” (73).

Lo que Villegas más reclama en este libro es la falta de reconocimiento de los discursos latinoamericanos en Norteamérica y en Europa (76), lo que es, hasta hoy, un hecho complejo y lamentable.

Transculturalidad y transdisciplinariedad

Partiendo de las posiciones de Villegas me gustaría completarlas con otras alternativas que vengo exponiendo desde los años 1990 en adelante en diversos contextos.

Es una evidencia sostener que la cultura siempre ha sido pluricultural y siempre se ha encontrado en un diálogo interactivo intenso, salvo aquellas culturas estrictamente regionales e incluso

tribales o que se definen como fundamentalmente nacionales o étnicas. La existencia y el reclamo de una cultura específica nacional es una quimera, una invención y una construcción, al fin un mito del siglo XIX en el curso de la formación de los estados nacionales; es una ideología —en el sentido de Marx— de una falsa conciencia, que condujo a dos guerras mundiales de carácter apocalíptico, ya que las llamadas identidades y culturas nacionales llevaron a la aniquilación del otro diferente en Italia, Alemania, China o en la ex Unión Soviética o en la guerra de los Balcanes de 1991 a 1999. Un primer antecedente de este tipo de cultura e identidad nacional lo tenemos en España en 1492.

Esta idea fija de la identidad nacional, de la cultura nacional, de lo nuestro se podría comentar con Borges:

. . . un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos y caravanas de camellos en cada página: pero Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos . . . pero Mahoma como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local (OC 1989, I: 270).

Así tampoco un texto, una obra de arte, jamás ha sido el producto exclusivo del genio de un individuo; esa fue otra quimera del romanticismo y de las vanguardias europeas, sino producto de una red de intertextos. Los autores considerados como más nacionales como Shakespeare, Cervantes, Racine, Goethe, o el mismo Rulfo o García Márquez, han sido los más transculturales. Por ello, para mí no existe ni lo específico nacional. No sé qué es la especificidad de la cultura latinoamericana, ni de la europea, ni de la alemana, ni de la italiana, no sé lo que son, ni en la producción cultural ni mucho menos en la producción teórica. Lo que sí existe es la especificidad cultural acuñada por un individuo o por un grupo de individuos y arraigada en un lugar, que es otra cosa muy diferente.

Creo que el camino por recorrer es el de apoderarse de todo tipo de culturas, de todo tipo de teorías que nos sirvan a nuestros fines de expresión y de interpretación, y esto en forma caníbal, o, en las palabras de Villegas, recodificarlas. Así, para mí no hay tampoco ni teorías antiguas ni modernas ni à la mode; ni hegemónicas o monolíticas; ni buenas revolucionarias. Para mí existen buenas o malas teorías e interpretaciones y todo esto depende del académico y del intérprete de ellas, que desarrolla su discurso dentro de un conjunto de otros discursos y de otras experiencias y desde otros lugares de enunciación como producto de la lucha de los discursos en el sentido de Foucault, de la paralogía de Lyotard, de la diseminación de Derrida o de la transversalidad de Deleuze¹.

Frente a estos esencialismos, he tratado de dar una respuesta a este problema, por ejemplo, en mi ensayo *Texto Crítico* de 2004, de la forma siguiente: lo que vale es solo la productividad de una teoría, o de elementos de una teoría, este criterio es lo básico para su elección, no su lugar de origen. Por productividad teórica, entiendo dos procesos simultáneos: la potencialidad

1 De Toro, Alfonso. "Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico transrelacional, 'transversal' y 'transmedial' ". *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico* (Stanford University) 25/26 (2004): 275-329.

de explicación que nos ofrece el instrumental teórico elegido y su capacidad de recodificación dentro del lugar geopolítico de aplicación y con respecto al objeto a tratar. Si el objeto cultural contiene tanto elementos locales como translocales, lo que es la regla, la teoría podrá difícilmente operar de otra forma, y la cultura (o una buena parte de ella), por lo demás, ha operado siempre de una forma transcultural y en forma a jerárquica; se podría sostener que cultura o literatura se pueden definir por esta transculturalidad, descentración y nomadismo, y por habitar muchos espacios a la vez.

Por ello, para evitar este tipo de aporías y de improductivos debates del origen, de esa *prothèse d'origine* como diría Derrida, introduce en los años 1990 las teorías de la transculturalidad y transdisciplinariedad que luego resumí bajo el término de *translatio* conectado con hibridez.

Por transculturalidad entendemos modelos o fragmentos culturales pertenecientes a una cultura diferente del punto de partida de un texto o media que construye una red híbrida de relaciones que no pueden ser consideradas como objetos y productos de una nación específica o de un individuo. Transculturalidad no significa desarraigo o la eliminación de la noción de lugar, ni *Entortung* (locación, lugar), sino una desterritorialización y reterritorialización de múltiples lugares culturales: transculturalidad es multiplicidad; una múltiple codificación con múltiples lugares y referencias.

Por transculturalidad, se puede, entonces, entender el recurso a modelos, a fragmentos o a bienes culturales que no son generados ni exclusivamente en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni exclusivamente por una propia identidad cultural, ni exclusivamente por culturas externas que corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de interacción híbrido. Para la descripción de un proceso semejante se presenta el prefijo 'trans' —a raíz de su carácter global y nómada y por la superación del binarismo que este término implica— como más adecuado que el de 'inter', tan empleado en las ciencias culturales desde comienzos de la década de los noventa. Especialmente en la cultura, la circulación de distintos códigos culturales es de tal diversidad y conoce una enorme rizomatización que no se puede tratar en forma dialéctica.

Una concepción de orientación transdisciplinaria en el contexto de una amplia semiótica de la cultura y de la teoría de la cultura es imprescindible porque problemas de construcción teórica o de reformulación de una nueva categoría de disciplina pueden ser tratados en forma adecuada solamente si se superan los límites de países, autores y disciplinas. Esta perspectiva contribuye así a ubicar la cultura y sus diversas manifestaciones en un amplio contexto epistemológico y a liberar, por ejemplo, a algunos sectores de la cultura latinoamericana, de la literatura o del teatro, de lo exótico y de lo mimético-reproductivo. Es decir, estos objetos culturales se pueden liberar de una mirada e interpretación hegemónica (eurocentrista) —aún fuertemente existente— y permitir de esta manera discutirlos en un contexto internacional como producto de una rica e innovativa tradición.

Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas como ciencias auxiliares para así confrontarse con manifestaciones culturales de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría.

Entendemos por transdisciplinariedad, por una parte, el recurso a modelos de diversas proveniencia disciplinaria y teórica o a unidades o elementos particulares de estos al servicio de

la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado. El término de transdisciplinariedad tiene poco que ver con aquel tradicional de la comparatística e interdisciplinariedad, ya que allí los métodos de la propia disciplina de base no son trascendidos.

Si tomamos como punto de partida la idea de que todo enunciado (sea este textual o medial) y de que cada movimiento constituye un desprendimiento (*Entäußerung*), una perlaboración (*Verwindung*) o una diseminación/multiplicidad (*Zinnstreuung/Vielheit*), es más que evidente que la cultura se encuentra en un estado permanente de *translatio*. Denominamos *translatio*, esta máquina translatológica, como quisiera denominar este fenómeno que comprende procesos sociales, culturales, literarios, mediales, científicos, antropológicos, étnicos, filosóficos e históricos, entre otros. El término *translatio* incluye un conjunto de teorías y prácticas como así también un gran número de diversos objetos poniendo el acento sobre aspectos epistemológico-culturales de la transformación, refuncionalización y transculturación.

La práctica de la *translatio* revela las modalidades, la forma, el contenido y la estructura del nuevo objeto (intertexto o intermedia), y subraya el hecho de que aún una relación de 1:1 (la repetición, por ejemplo) de una estructura o de un elemento constituye siempre una desterritorialización cultural y semántica, simplemente por las condiciones de orden temporal, espacial y cultural que cambian. La repetición, por consecuencia, no significa una absoluta *re*-producción, sino una diferencia implícita (Deleuze, 1968), un *trouble* productivo que hace obsoleto el término "influencia" o las llamadas y antiguas "fuentes". Por ello la copia no existe, cuan copia sea, solo el mero traspaso de un contexto sociocultural, geográfico y temporal, hace que esa estructura cambie, se quiera o no. Y el ensayo de Borges "Pierre Menard autor del quijote" lo ha puesto en claro en forma genial.

En el contexto de lo discutido, ubico epistemológicamente el término orilla, *marge* o *border* en lugares heterotópicos, entendiéndolo por el término de orilla no como la orilla excluida, marginada, sino como fisura (*Spalt* y no *RiB*, sino *clivage*), donde se reúne lo uno y lo otro, donde en un plano se negocian las tensiones de la diferencia, una especie de cuadro de Escher o de una superficie de *Möbius*, un plano pluridimensional, abierto, sin centro, sino rizomático.

Entiendo orilla/fisura como "alteridad", como "en medio" (*inbetween*), como mimetismo, como "pli" (*Falte, Knick, Zwischenlage*; arruga, pliegue, dobladura, intercalación). El término orilla significa leer, escribir, producir y hacer la "otra historia", la "otra cultura", el "otro arte", lo olvidado, lo encubierto, lo manipulado, lo estrangulado por las lecturas y escrituras oficiales, por los autoritarismos estatales, por las falsificaciones ideológicas, por el olvido. Se trata de hacer una historia, arte y cultura "menor" según la definición que Deleuze/Guattari le dan al concepto menor (1975), esto es, la subversiva, la aún no narrada, la aún no representada, la que va contra el canon o contra la mimesis disciplinaria. La historia o literatura, teatro o arte como cultura orillera son aquellas que se encuentran en un entrecruce de posibilidades, donde en un plano se negocian las tensiones de la diferencia y las contradicciones de la historia, del arte y de la cultura y sus actantes, que son productos de una translación permanente.

Finalmente, he querido rendir un sincero homenaje a Juan Villegas y expresar mi gratitud como académico y colega a alguien que, en el momento en que escribíamos y desarrollábamos "nuevas teorías", él ya había librado esas batallas; estaba mucho más allá de todos nosotros. Aceptar y reconocer esto significa rendir justicia científica a Juan Villegas en el contexto global de las ciencias del teatro.

Obras citadas

- De Marinis, Marco. *Capire il teatro*. Roma: Bulzoni, 1988. Impreso.
- De Toro, Alfonso. "Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico 'transrelacional', 'transversal' y 'transmedial'". *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico* (Stanford University) 25/26 (2004): 275-329. Impreso.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987. Impreso.
- . ed. *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990. Impreso.
- . *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*. Toronto: Toronto UP, 1995. Impreso.
- Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967/1970. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. La Haye: Mouton, 1970. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr, 1988. Impreso.
- Villegas, Juan. *La interpretación de la obra dramática*. Santiago/Chile: Editorial Universitaria, 1971. Impreso.
- . *La interpretación de la obra dramática*. Ottawa: Girol, 1982. Impreso.
- . *'Nueva' interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol, 1982. Impreso.
- . *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis / Minnesota: Prisma Institut, 1988. Impreso.