

Por una crítica inter y transdisciplinaria

M. Soledad Lagos Rivera

Doctora en Filosofía y Letras (Dr. phil.) y Magíster Artium (M.A.) por la Universidad de Augsburgo; traductora Inglés-Alemán por la P. Universidad Católica de Chile; jefa del Área Teórica y profesora Titular de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor; dramaturgista y cofundadora de la "Escuela de Espectadores".

Cada vez que me he sentado a comenzar el presente artículo acerca de cómo concibo la crítica teatral que he practicado a lo largo de muchos años, he terminado abandonando el intento, por una razón bastante particular: intentar evitar la majadería.

Me parece majadero insistir en algo que considero evidente para cualquiera que haya leído con atención mis escritos; es decir, expresar en forma clara y explícita que cuando plasmo alguna de mis visiones acerca de una obra o de un problema en especial, hablo desde un lugar identificable; que ocultar mis parámetros de análisis no forma parte de mi metodología y que el lugar desde el cual abordo lo que abordo da cuenta de una biografía, una ideología y un instrumental analítico escogido por "afinidades electivas" que considero también bastante sencillas de detectar.

Antes de escribir, siempre me pregunto a quién estarán dirigidas las ideas que vierta en el papel o en la pantalla del computador (esto significa que me resulta muy útil aplicar el concepto de un lector implícito, al decir de Iser¹); además de para qué escribo lo que escribo, desde dónde lo miro y, de acuerdo a eso, cómo ordenar

los materiales que terminarán conformando una apreciación crítica de un trabajo determinado. Una vez que he acotado estas preguntas, me siento a escribir aquello que termino configurando como aproximaciones críticas que podrían tildarse más cercanas a los Estudios Culturales que a las críticas o los análisis teatrales convencionales, pues se trata de reflexiones que se plantean como miradas que provienen de una óptica determinada, las cuales casi nunca se sustentan en la aceptación tácita de cánones, sino más bien en el cuestionamiento constante de eso que se nos presenta como un canon.

Sostengo que lo que suele suceder es que a los lectores implícitos de los artículos especializados, los análisis o las críticas, en general, se nos oculta la compleja trama de negociaciones y pactos que dan lugar a cualquier canon y, visto así, el quehacer crítico de alguien como yo se construye a partir de muy pocas certezas y de muchísimas interrogantes. A lo largo de mis años escrutando y acompañando el devenir de la escena teatral chilena, he intentado deconstruir aquellas certezas que los lectores o receptores implícitos de modelos teóricos, críticos o analíticos de aproximación a productos artísticos; en este caso, obras de teatro, tendríamos que aceptar, más todavía si quienes proponen el canon no

1. Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

consideran importante explicitar el aparente consenso tácito en el que dichas certezas se sustentarían. Es más: la pertenencia innegable de cualquier obra de arte a lo que los expertos determinan que es un canon, en mi caso personal, no siempre constituye un incentivo para querer escribir sobre esa obra, sino que los objetos de estudio que me atraen y que terminan ocasionando mi escritura analítico-crítica son casi siempre las piezas a las que no se les presta atención inmediata, o bien porque ellas evidencian un desajuste o descalce respecto de las propuestas estético-poéticas imperantes en un momento socioeconómico-político-cultural determinado, o bien porque se trata de propuestas que apelan a esferas del conocimiento y la percepción que, en primera instancia, parecen más cercanas a otras manifestaciones artísticas que al teatro.

Es preciso aclarar que mi atracción espontánea por aquello que no se valida de inmediato como un producto artístico con miras a trascender en un campo sociopolítico-económico-cultural específico, no forma parte ni de un programa predeterminado por parte mía ni, menos aún, de una actitud de rebelión constante ante lo que el discurso crítico o académico determina como digno de ser estudiado, sino que la espontánea atracción a la que aludo y que detecto como un motor de cualquier escritura crítica que hasta ahora he efectuado, se podría

situar quizás en zonas que los detentores de los discursos críticos o académicos a veces dejan fuera del rango de los parámetros de validación de los mismos, ya sea por considerarlas subsidiarias del producto artístico en sí, o bien por omisión involuntaria o voluntaria.

Para intentar graficar estas zonas a las que me refiero, podría resultar útil mencionar el enorme poder de seducción que pueden ejercer las modalidades de representación en juego en un montaje determinado en una espectadora como yo, que efectúa el trabajo consciente de despojarse de lo que cree saber (y se abre así a todo lo que no sabe, que es un campo mucho más vasto que lo que cree que sabe) al momento de enfrentarse a una representación teatral. Si parto de la idea de que no soy una espectadora inocente, entonces debo trabajar por acercarme a un estado de percepción lo más neutro posible, que me permita el goce, sin por ello anular del todo eso que he llegado a ser, pues es obvio que todo trabajo de despojo tiene un límite y ese límite se relaciona con que existe un camino recorrido, una biografía emocional e intelectual, vivencias y experiencias que, con gran probabilidad, me permitirán reaccionar a ciertos estímulos más que a otros, etc.

Sin embargo, el hecho de privilegiar acaso de modo inconsciente más que consciente ámbitos más ligados a lo sensorial que a lo estrictamente intelectual o de reconocer y valorar las resonancias emocionales con susstratos como vivencias y experiencias que muchas veces he creído olvidadas, pero que afloran al momento de enfrentarme a algún material escénico y que son las que terminan impulsándome a reflexionar desde un punto de vista analítico-crítico, ha sido muy productivo para plasmar pensamiento propio y delimitar un recorrido donde la mayoría de las veces ha estado presente mi personal invitación a detenernos como individuos en un mundo que nos apura y nos invita a todo, menos a la contemplación y a la reflexión.

Si bien cada artículo me obliga a recurrir a materiales analíticos diferentes, pienso que no estoy faltando a la verdad si afirmo que hay materiales a los cuales siempre retorno: Walter Benjamin es la fuente imprescindible entre todas aquellas a las que recurro, quizás por la conciencia de lo efímero de la existencia individual y colectiva, que

...los objetos de estudio que me atraen y que terminan ocasionando mi escritura analítico-crítica son casi siempre las piezas a las que no se les presta atención inmediata...

se me volvió imposible de ignorar leyendo sus libros; quizás también porque ellos me permitieron efectuar cruces muy productivos con otras autorías que han enriquecido mi mirada, como las reflexiones de Hannah Arendt, Max Horkheimer o Theodor Adorno². Leyendo a autores como Edward Said³, comencé a volverme cada vez más consciente no solo de la responsabilidad de quienes ejercemos la tribuna pública (escribir implica interpelar a *otro*, hablarle a *otro*), sino de las trampas de la comunicación, que se presupone exenta de prejuicios heredados de generación en generación, que muchas veces repetimos y perpetuamos, aun cuando creamos que hacemos lo contrario.

En el marco de la atracción por intentar deconstruir certezas validadas como verdades aplicables a muchas disciplinas, no fue menor el impacto que me causó, en su momento, enfrentarme a teóricos que abordaron el tema de la *otredad* o la *alteridad*, como Todorov, el mismo Said, Deleuze y Guattari y, en un contexto más latinoamericano, a las ideas en torno a la cultura popular y los cruces surgidos al calor de la transmedialidad, desarrolladas por pensadores como Carlos Monsiváis, Néstor García-Canclini o Jesús Martín-Barbero. Con sus escritos referidos al trabajo del duelo en sociedades postdictatoriales, Idelber Avelar⁴ ha iluminado no pocas de mis conjeturas teórico-críticas acerca de la pertinencia o la lucidez de ciertas búsquedas escénicas de una sociedad como la nuestra, entrenada para negar sus dolores individuales y colectivos en la esfera del debate público.

En cualquier caso, al retroceder en el tiempo, para intentar graficar el modo que he privilegiado al enfrentar el trabajo crítico, quizás sea útil remontarme a vivencias específicas e inolvidables, que sentí que me remecían de modo tal, que se abría una vertiente de apreciación artística hasta ese momento desconocida para mí; desconocida, en términos de no haber sido

concibo
la... crítica...
como un quehacer
indisolublemente
ligado a un compromiso
vital, emocional, respecto
del material de estudio
escogido para ser
abordado.

experimentada con esa intensidad, con anterioridad al momento de atravesar por la experiencia concreta. Por ello, pues concibo la práctica de una crítica como la que he intentado delimitar en los párrafos precedentes, como un quehacer insolublemente ligado a un compromiso vital, emocional, respecto del material de estudio escogido para ser abordado. Podría parecer contradictorio, pues se suele argüir que la distancia respecto del material que se aborda es un elemento fundamental para practicar la crítica, pero la postura que aquí planteo, aunque parezca extraño, no anula ni elimina la distancia crítica a la hora de escribir, a pesar de la conmoción vital o emocional que genera el compromiso del que hablo.

La conmoción a la que me refiero la experimenté, por ejemplo, al ver *La manzana de Adán* e *Historia de la sangre*, todavía de manera más evidente que *Los días tuertos*, esas obras que componían la hoy mítica *Trilogía Testimonial*, dirigida por Alfredo Castro, uno de los grandes referentes de las generaciones de actores y directores chilenos que en la actualidad tienen entre 20 y 40 años. Puede haber influido el hecho de haberlas visto en la Estación Mapocho, en medio de un público que hacía largas filas para entrar a ver las obras, como también puede haber influido el hecho de haber estado en esos años radicada yo en el sur de Alemania y haber efectuado viajes periódicos a Santiago de Chile, durante los cuales

2. Véase la Bibliografía al final del presente artículo.
3. Véase Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1996. La inspiradora lectura de la versión original de este libro de Said, publicado en inglés, poco después de su aparición en 1993, me ofreció la maravillosa posibilidad de encarar ciertos trabajos analíticos desde una óptica cada vez más desestabilizadora de los parámetros vigentes hasta ese momento.
4. Para todos estos autores, véase la Bibliografía al final del presente artículo.

gran parte de mi tiempo lo empleaba en ponerme al día respecto del panorama teatral de esa época, hecho que me permitía tener la impresión de nunca haberme desconectado de lo que acontecía acá en ese ámbito. También puede haber influido en la intensidad de mi vivencia el hecho de detectar una manera de *expresar* y *decir* en el escenario, que me resultaba muy familiar y cuyo énfasis estaba situado en los intersticios, en las zonas porosas o grises, en los *no-dichos* o *no-lugares* de una sociedad aún sumida en los profundos dolores de la dictadura, período que concluía al momento de estrenarse la *Trilogía Testimonial*⁵, pero que, todos sabíamos, tendría consecuencias impredecibles en las relaciones entre todos los sectores sociopolítico-económicos de una sociedad dividida entre la necesidad de discursos de futuro y la de ejercitar la memoria para impedir el olvido.

Al ejercitar mi propia memoria retroactiva, aún aflora la emoción contenida que me impedía levantarme del asiento una vez terminada la función, cada vez que presencié alguna representación de estas obras. Es cierto que esa emoción estaba indisolublemente ligada a un contexto particular, a un desarrollo personal, profesional y emocional que correspondía a la persona que era yo en esos años, pero también es cierto que la indudable calidad de la propuesta del Teatro La Memoria iría a pasar a los anales de la Historia del Teatro de nuestro país, incluso a pesar de la reticencia de la recepción crítica inicial de esos años, ante un tipo de puesta en escena que desafiaba a espectadores y críticos por igual⁶.

Hoy en día, después de haber vuelto a ver *Historia*

de la sangre en el pasado mes de enero de 2010, a raíz de las obras que durante el Festival Internacional Santiago a Mil se remontaron para conmemorar el Bicentenario de la nación (e *Historia de la sangre* se mostró, además, con su elenco original y sin cambios respecto del montaje original), es evidente que al releer aquel artículo mío que se publicó en 1997, en *Apuntes* N° 112, acerca del Teatro La Memoria y su *Trilogía Testimonial*⁷, son necesarias algunas precisiones de índole contextual: quizás la más evidente es el lugar que el Teatro La Memoria llegó a ocupar en su recorrido en nuestra escena teatral. Si en sus inicios el trabajo del grupo dirigido por Alfredo Castro se insertó en espacios y salas situados en los bordes de cualquier circuito, hoy en día el mismo continúa en una sala propia, ubicada en Bellavista 0503, en la comuna de Providencia. En el Centro de Investigación Teatral La Memoria, se forma a nuevas generaciones de actores y directores, que llegan ahí atraídos por una propuesta estético-política particular, que ha hecho escuela. Casi todas las actrices y todos los actores que componían el colectivo original han sido colegas en su vida profesional, trabajando juntos en teatro y televisión. Además, el hecho de que una de las actrices del Teatro La Memoria haya llegado a ser Ministra de Cultura en el gobierno de la presidenta Michelle Bachelet es un dato que difícilmente puede obviarse a la hora de volver a verla en escena, encarnando a La Chica del Peral, incluso con el mismo vestuario de la representación original, poco antes de que asumiese el actual gobierno chileno.

Con estos comentarios lo que quiero decir es que para las generaciones jóvenes, que admiran a estos actores y actrices y reconocen el trabajo de dirección de Alfredo Castro a la cabeza del Teatro La Memoria y de Rodrigo Pérez, a la cabeza del Teatro La Provincia como referentes y, en algunos casos, como verdaderos íconos para su propia creación, la experiencia de ver por primera vez un montaje como *Historia de la sangre*, con gran probabilidad puede llegar a acercarse a las sensaciones que yo experimenté la primera vez que me confronté a su trabajo, las cuales, demás está decirlo,

5. *La manzana de Adán* se estrenó en 1990; *Historia de la sangre*, en 1992 y *Los días tuertos*, en 1993.

6. Conocido es el caso de las dos críticas que Carola Oyarzún escribió sobre *Historia de la sangre* en el Diario El Mercurio. Menos conocido es el factor que la llevó a escribir la segunda de estas críticas: fue la primera etapa del "Encuentro Santiago-Berlín-Santiago", que presupuso que una delegación viajase desde Alemania a Santiago de Chile en 1995, entre cuyos integrantes me encontraba yo, quien leí en el Goethe-Institut una ponencia acerca de mi acercamiento al trabajo del Teatro La Memoria, que con posterioridad se publicó en la Revista *Apuntes*. Más recientemente, durante las Mesas Redondas que tuvieron lugar al alero de CICRIT en septiembre de 2010 en Santiago de Chile, se me señaló el impacto que ese trabajo que efectué entonces había tenido en la manera de abordar la crítica teatral en el país, algo de lo que yo misma no tuve la más mínima conciencia en ese momento. La historia del teatro se construye entre todos y es interesante comprobar cada tanto que las casualidades, al parecer, no existen.

7. Lagos de Kassai, M. Soledad, "Teatro La Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el Teatro Chileno de los '90", en: *Revista Apuntes* N° 112, Santiago de Chile, 1997. 104-114.

no pueden ser las mismas sensaciones y percepciones de enero de 2010, a raíz de mi propio recorrido, con lo cual mi modo de aproximarme hoy a este montaje ha variado, de la misma manera en que han variado el contexto sociopolítico-económico-cultural del país y las posiciones que cada quien ocupa en el campo cultural chileno actual, con respecto a las posiciones de cada uno en los años en que el proceso de redemocratización del país recién se iniciaba.

Si hoy día tuviese que escribir un artículo acerca del montaje de enero de 2010, es indudable que consideraría esos factores, los cuales, para otro tipo de aproximación crítico-analítica, quizás serían irrelevantes. Postulo que si se habla de una *poética de la marginalidad* forjada por creadores que, en un contexto determinado, se relacionan con los espacios de poder de una manera crítica y que, si esos mismos creadores, en un contexto que ha cambiado, exhiben un recorrido donde la propia marginalidad ha experimentado redefiniciones importantes, siendo el ejemplo más obvio el de la ex ministra de Cultura que regresa a su oficio de actriz, entonces es evidente que el concepto de *marginalidad* requeriría o exigiría un replanteamiento o, al menos, algunas precisiones hoy

en día, que no eran necesarias entonces. Asimismo, enfatizaría, aún más que lo que lo hice en el artículo publicado en 1997, el enfoque inter- o transdisciplinario que ahí proponía, no solo para abordar el concepto de la *marginalidad*, sino para profundizar en las técnicas de actuación y movimiento que operan como contrapunto de los testimonios dichos en escena y que constituyen una partitura susceptible de ser re-mirada o repensada, en especial desde la música de la obra, elemento que en enero de 2010, en lo personal, constituyó la llave maestra para entender la conmoción que había experimentado aquella primera vez.

No obstante las precisiones de los párrafos anteriores, al presenciar esta reposición de la obra en 2010, como ciudadana de un país en el que todavía persisten grandes desigualdades, pese a los discursos triunfalistas en que gran parte nuestra auto-percepción identitaria oficial continúa sustentándose, detecto que ni las problemáticas ahí mostradas ni la propuesta estético-escénica del Teatro La Memoria han perdido vigencia ni originalidad, aun cuando el recorrido de casi todos los integrantes del colectivo haya sido desde los márgenes hacia el centro de su cultura y su sociedad. ●

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Macht und Gewalt*. München: Piper Verlag, 1970. (*Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005).
- _____. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht über die Banalität des Bösen*, München: Piper Verlag, 1964. (*Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967).
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *Zur Kritik der Gewalt*, in: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*. Frankfurt, 1921. (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991).
- _____. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (*Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982).
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: S. Fischer, 1969. (*Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal, 2007).
- García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- Lagos de Kassai, M. Soledad, "Hacia una poética de la marginalidad en el Teatro Chileno de los '90", en: *Revista Apuntes* N° 112, Santiago de Chile, 1997. 104-114.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América: la cuestión del otro*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1987.