

# Ocho interrogantes en torno a la crítica de arte hoy<sup>1</sup>

**María de la Luz Hurtado**

Socióloga y Doctora en Literatura  
Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile

**S**in duda que la crítica y la investigación teatral se instalan sobre un terreno escurridizo, en continuo movimiento. El dinamismo vertiginoso de lo social va aparejado con el de la creación de arte y cultura, y permanentemente estamos percibiendo en esta los roces y fricciones que se producen entre lo real y el imaginario, entre los flujos de la experiencia subjetiva y los de la historia, entre los modos de esclarecer la presencia en el mundo y la que realizan los otros. Hacer crítica de algún modo es un intento de colaborar en que las distancias entre uno y otro se aproximen, pero ello lleva al crítico al vértigo de trabajar con los lenguajes y desde los lenguajes, en una actividad metalingüística que busca establecer un lugar propio sin nunca lograrlo plenamente.

Para algunos, la crítica es una actividad parasitaria a la creación de arte; para otros, ojalá, una de acompañamiento fructífero a la creación y a la recepción; y aún otros buscan establecerla a partir de un estatus autónomo, con presupuestos, metodologías y campos de saber que

se nutren desde sus propias cuestiones teóricas y metodológicas de cara a la discusión social y académica. No solo son pertinentes entonces las preguntas del qué es crítica y el para qué, sino de modo crucial, el para quién de esta actividad. ¿Para el creador y el campo artístico? ¿Para el espectador o lector? ¿Para otros críticos e investigadores de las disciplinas de las artes y de los estudios de la cultura? ¿Para activar la discusión y la acción cívica, política y social en el espacio privado-público?

En mis ya casi treinta años como investigadora y crítica he intentando crear tejidos de conexión y apercibimiento mutuo entre esas distintas esferas, en un equilibrio precario que en ocasiones se ha inclinado más hacia uno u otro eje. Sin embargo, tengo la impresión que cada vez más a menudo vuelvo a resituarme el lugar desde el que realizo mi actividad investigativa-crítica, probablemente porque ya no hay movimientos teatrales homogéneos que planteen demandas al respecto ni certezas epistemológicas preconstituidas en las cuales uno pueda instalarse. El sentimiento de “vacío de la intemperie” (Grüner 295) en el que me he sentido a la vuelta de este siglo XXI me ha tornado acuciante la necesidad de explorar filosofías y teorías de vasto alcance. La transdisciplina es el lugar al que muchos creadores y críticos, y yo misma, estamos

1. Este texto es una revisión de mi ponencia presentada en la mesa *Desafíos de la crítica ante la emergencia de nuevos lenguajes* organizada por CENTIDO, Depto. de Teatro de la Universidad de Chile, marzo 2009, y está basado en mi investigación Fondecyt N° 1060528 *Género, etnia y clase en el teatro chileno de la primera modernidad: 1900-1918*.

arribando, requeridos de realizar mixturas que recojan, acojan e interpelen diversas fuentes disciplinarias, ellas mismas revisadas y disipados sus bordes para expresar y capturar los múltiples ejes de imbricación simultánea que hoy percibimos concurren y se articulan en la constitución de lo social y de los sujetos.

Diversos filósofos y teóricos culturales –en especial de la poslingüística, de los estudios de género, los poscoloniales, los de la performance y la semiótica del cuerpo– me han estimulado en este intento por dilucidar qué significa pensar y crear críticamente en estos tiempos, y desde qué lugar epistemológico y subjetivo es posible realizar este ejercicio de cara a los cambios vertiginosos de los lenguajes y de sus entreveramientos con problemáticas éticas, estéticas, sociales, políticas. Esbozaré aquí algunas de estas orientaciones a modo de interrogantes, en la idea que también le sean inspiradoras a quienes navegan en estas aguas aparentemente mansas, pero siempre turbulentas, de la teoría crítica.

## 1. ¿Qué significa la pregunta por el “hoy”?

El teatro, probablemente de modo más agudo que otras disciplinas artísticas, posee una acuciante conciencia de su *estar en el tiempo*, toda vez que busca animar intelectual, emocional y sensorialmente a aquellos que coparticipan en el aquí y ahora de un espacio-tiempo vivenciado en común. Las discusiones acerca de los modos de construcción de la ficción, los modos de representar o presentar la acción escénica, de construir un espacio que ponga en relación a “actores” y “espectadores” en el dinámico convivio teatral atraviesan las teorías del teatro, articuladas con la pregunta acerca del valor, interés y modos específicos en que este alimenta, convoca, provoca, entretiene a cada uno de los partícipes en la experiencia, y a la “polis” o “lo público” en su conjunto.

Esta conciencia de temporalidad viva en vínculo con el “hoy” de lo teatral se enlaza con la condición del sujeto de estarse preguntando continuamente sobre los modos vitales de experimentar, actualizar y organizar su existencia al interior de los entramados personales y sociales dentro del sistema mundo en que participa o

quiere participar. Al respecto, Foucault en *For an Ethics of Discomfort* plantea que en la modernidad occidental “no ha habido muchas filosofías que no evolucionen en torno a la pregunta: ¿Quiénes somos en el presente? ¿Qué son estos tiempos tan frágiles de los cuales no podemos separar nuestra identidad, y que la llevarán con ellos en su recorrido?” (136).

Esta vivacidad del presente la podemos imaginar operante en los diferentes tiempos históricos, pero según mi propia experiencia, en cada uno de ellos desata áreas de estremecimiento, énfasis, implicancias muy concretas en los sujetos que la experimentan. Al respecto agrega Foucault:

*La preocupación por lo que está pasando no está habitada por el deseo de saber cómo algo puede ocurrir siempre y en todos los lugares, sino por el deseo de adivinar lo que está escondido bajo esta exacta, flotante, misteriosa y simple palabra: ‘hoy’.*

A la crítica teatral, así como a los directores, actores y gestores que los programan, les ha interesado sostener el valor “universal” de ciertos textos y autores dramáticos, en el entendido que son transhistóricos, lo que se ha replanteado agudamente en los últimos años. No para usufructuar de la supuesta capacidad de actualización de las obras en un cierto sentido interesado –como se entendió durante la Dictadura Militar en Chile y Latinoamérica, cuando se vectorializaron algunos “clásicos” hacia interpretaciones puntuales pertinentes a la contingencia–, sino para, incursionando en ellas, descubrirnos a nosotros mismos al momento de descubrir al “otro” que dejó sus huellas, traumas, pulsiones, trabajos de significancia (Kristeva) impresos en dichos textos. Se entiende así que los potenciales sentidos y flujos de energías psicofísicos que productivizan las textualidades y performatividades en los sujetos van aflorando en un juego de contraluces móviles en relación con las rugosidades de los textos, según sea lo que va revelando el foco que los diferentes lectores alumbran en ellos. Por tanto, como dice Damasceno, la historicidad de una obra teatral no es una cuestión de interiorizarse del relato de hechos o eventos ocurridos, sino que brota del “la(s) imagen(es) que impacta(n) en la sensibilidad histórica del espectador, golpeando en un sentido de conexión con eventos representados en el escenario”.

Este dinamismo de la interpretación la he podido constatar al haber releído en tres o cuatro oportunidades separadas por lapsos sociales y personales importantes de vida, un mismo *corpus* de obra. Las epistemologías, recursos teóricos y en especial, las preguntas, intereses y deseos que me llevaban a ese rescudriñamiento se anclaban cada vez en un “hoy” particular. Y así de distinto y otro era lo elaborado, espero, en relativa consonancia con los cambiantes “ethos” colectivos del sistema artístico, social y académico.

Me ha quedado claro tras estos procesos de relecturas que, en la actitud crítica, los vínculos entre el hoy y el ayer no pueden fijarse en un punto de verdad. Esto no significa que han de cambiar siempre los problemas y temas, pensarse continuamente nuevas cosas, sino que “nunca se cese de pensar las mismas cosas de modo diferente: ... se trata de un tratado del pensamiento móvil” (Foucault *For an Ethics* 136). De allí que las discursividades críticas, muchas de ellas muy esclarecidas realizadas en otros periodos históricos por uno mismo o por otros críticos, no nos hablan tanto de la obra en cuestión, sino de la mirada que fue posada sobre ella en ese exacto “hoy”. Las lecturas de interpretación canónicas fijadas en el tiempo quedan por tanto cuestionadas.

Pero no se trata de derribar autorías y reconocimientos canónicos solo por el influjo persistente que tienen en una comunidad. Por el contrario, Sarlo plantea que los pueblos tienen “el derecho a la herencia cultural. Los textos tradicionales (o clásicos) poseen un significado *sostenido*, que varía según los horizontes de lectura, configurando un espacio hermenéutico rico y variado”. Se trata entonces de seguir volviendo a ellos –y por cierto, de incorporar otros a ese lugar de textos reconocidos, descubiertos a través de la investigación– para revitalizar y resituar su lectura. Y no solo por un ejercicio lúdico, sino para responder a las “demandas” que se le plantean al texto; demandas que brotan ya sea de las profundas búsquedas ontológicas e identitarias del crítico, como de los sectores sociales que tienen derecho a reclamar su presencia en ellos. Quizás de los excluidos, de “esa parte que no tiene parte” ni en la sociedad ni en la capacidad de ser intérpretes culturales, al decir de Rancière (cit. en Grüner 48). La tarea de la crítica sería,

entonces, tanto discutir e interpelar las interpretaciones ya realizadas a partir de un vector de interés concreto, como “establecer nuevas conexiones con los textos del pasado en un rico proceso de migración, en la medida en que los textos se mueven de sus épocas originales: **viejos textos ocupan nuevos paisajes simbólicos**” (Sarlo 37. El subrayado es mío).

La disposición de ponerse en actitud dialogante con el material textual y performativo es así fundamental tanto para la crítica histórica como para la del presente, porque en ambos casos siempre será el “hoy” del investigador, sensible a las demandas de su medio, el que lo lea y atraviese en su reconstitución. Mejor, entonces, trabajar desde allí, explicitando las condiciones de producción teóricas y metodológicas, epocales y contextuales, identitarias y subjetivas del investigador o crítico que participan de dicho encuentro.

## 2. ¿Quién dice qué se está diciendo en el texto?

“Comprender es descifrar”, postula Steiner, al volver una vez más sobre el viejo y eterno problema de la (in)comunicabilidad propia del lenguaje humano: “nadie sabe lo que comprende el otro, ni siquiera el más íntimo. Existen matices infinitos en el recuerdo y en el contexto carnal de una enunciación”<sup>2</sup>. Atendiendo a este problema filosófico de la opacidad de los lenguajes es que existe la teoría del lenguaje en la filosofía, la lingüística, los estudios bíblicos, el psicoanálisis, la semiología, etc. También, por ello, es que en la historia han ido apareciendo los “descifradores” y hermeneutas más o menos especializados, entre los que se encuentra por cierto el crítico, no ajeno a la transformación de estas teorías y metodologías.

2. *Contexto carnal de la enunciación*: término apropiado para el teatro, que está atento a que la palabra surge y es parte también de su corporización: del modo de vocalización, gestualidad que la acompaña, configuración del personaje, del actor o el performer como cuerpo-símbolo mediante contextura, vestuario, maquillaje, rasgos raciales, sociales, etarios, tipo de densidad constructiva del lenguaje, idioma o idiolecto de este, relación emotiva, de inteligencia de texto, resistencia del actor o actriz al enunciarlo, síntomas y saltos en su proceso del decir, cercanía o lejanía corporal con el espectador, contexto histórico social en que este se realiza...

Provengo de la lingüística estructuralista, ya que ingresé a la crítica cuando esta vertiente era hegemónica en la crítica académica en la segunda mitad del siglo XX en Occidente. Esta tendió a anular la importancia del autor, al suponer que toda la información estaba depositada en la estructura semiótica y semántica profunda del texto, siendo innecesario para su comprensión vincularlo al gesto autoral, a las condiciones de su producción o de su recepción. Por eso, tampoco el crítico era relevante en su individualidad; el conocimiento por él elaborado, en tanto se fundaba en herramientas científicas, iba a arrojar un resultado objetivo equivalente al de cualquier otro crítico que realizara la misma operación. Por eso, el pensamiento producido representaba a una comunidad intelectual, lo que era expresado en el uso del “nosotros”, “nos parece”, “se nos hace claro”, etc.

Desde esa confianza en que el proceso investigativo científico era el que develaba la verdad oculta del texto, verdad que por cierto escapaba al propio autor-emisor, me he sentido interpelada y fuertemente atraída por el giro producido en las últimas dos décadas –al menos ese es el tiempo en que han gravitado en nuestro medio– hacia las teorías deconstructivistas y posestructuralistas que, con raigambre en la psiquiatría, revierten fuertemente lo anterior. Ahora, al postularse que en toda textualidad circula un caudal múltiple de sentidos, imposibles de retener o fijar en consonancia directa con una supuesta intención autoral e, incluso, con una estructura semántica o semiótica estable, se produce la llamada “crisis de la interpretación”. Esta aproximación mereció la provocativa frase de Barthes quien, a la hora de realizar su propia autocrítica de la crítica, decreta “la muerte del autor” (frase-consigna tantas veces mal interpretada): este no tiene autoridad para descifrar ni menos para controlar los sentidos que generan sus propias producciones cuando circulan en lo social.

Esta reivindicación del receptor sin más, el otro polo respecto a la anterior centralidad del crítico como mediador privilegiado del autor, ha vuelto la mirada hacia los lectores y espectadores como sujetos que realizan desde sus propias latencias, subjetividades, contextos, la semiosis de una obra escrita o escénica. Esta concepción de la obra como activadora de sentidos múltiples

que proliferan en los espectadores o lectores por cierto pondría término a los estudios críticos. ¿Qué legitimidad, autoridad o función podría tener la lectura del crítico, entendida tan válida como tantas otras diferentes que pudieran realizarse? Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss cit. en Rojo 40).

El crítico de hoy, en este contexto, más que propender a lecturas omnicomprendivas y taxativas, tendería a compartir con sus lectores su “horizonte de intelección interpretativa” elaborado en actitud exploratoria, consciente de estar situado en un *locus* específico de cara a la pluralidad constitutiva de lo social. Operaría en un juego de alteridades entre sí mismo y el otro (y lo Otro); su semiosis se asumiría como lugar de fuga en tanto horizonte y no como piso o territorio, perdida su condición de sustrato axial. El asumirse como sujeto de la interpretación probablemente lleve al crítico a tensionar su semiosis por sus propias carencias y deseos, intentando no bloquear su elaboración psíquica-cognitiva. Si este proceso fuera productivo, produciría un movimiento liberador o transgresor, abriría una chispa de intelección más profunda y novedosa. Y quizás esa sea la apropiada de compartir y ofrecer al lector de la crítica.

Si el lector-intérprete puede realizar estas operaciones semióticas en relación con cualquier textualidad es porque las teorías psicoanalíticas del lenguaje, en especial las lacanianas y derridianas, postulan que el lenguaje está interferido por un permanente desliz que difiere al significante del significado y que, por ello, nunca es capaz de “decirlo todo”. La deconstrucción busca, apoyada en teorías del lenguaje, realizar una lectura desde un sujeto alerta a las circunstancias de producción textual, para capturar lo dicho en el no decir y lo no dicho en el decir, ya que el lenguaje “sabe más” del sujeto que este mismo, por ser el vehículo en que, transpuesto, distorsionado, en intersticios y silencios,

aflora el inconsciente y lo reprimido, él mismo y de ese modo configurado como lenguaje. Sería el lenguaje (creativo) entonces un lugar de radicación elusiva que permitiría, por ejemplo, vislumbrar lo que yace como expresión interferida de sí en discursos realizados por sujetos alternativos –marginalizados– y silenciados por su condición racial, nacional, política subordinada (visión de la crítica poscolonial); de las incardinaciones en los cuerpos disciplinados y sexuados de las hablas del poder (visión política y de género); de los procesos de significancia que procesan el trauma involucrado en la cisura de lo Real (visión psicoanalítica de los estudios del posconflicto), etc.

Pero el proceso tanto de construcción como de deconstrucción se realiza desde un sujeto inmerso en campos culturales constituidos, en sistemas performativos de lenguajes consolidados por la repetición. De ahí la pregunta crucial que se realiza: ¿hasta dónde sería posible producir y generar obras-lecturas desde lugares otros, habida cuenta de las inercias de la cultura y de la fuerza de la tradición como permanente ciclo de cita de las citas?

### 3. ¿Qué y quién es un “autor”?

Foucault, en *¿What is an Author?*, pone en guardia al crítico respecto a la idea que “el autor” consagrado en las artes pueda ser accesible a una lectura desprejuiciada. Foucault visualiza al “autor” como un constructo de poder en la cultura, el cual ha ido siendo distinguido, interpretado, catalogado, descrito, valorado, jerarquizado a través de múltiples vías discursivas y del imaginario las que, a medida que pasa el tiempo y entran a formar parte de una cierta tradición, van formando gruesas capas que permiten a la cultura significarlo como “autor”. La sola palabra “Shakespeare” o, en nuestro medio “Radrigán” o “Griffero”, se equivale a la de autoría y están cargadas con un halo previo a todo desentrañamiento.

¿Cómo puede la crítica manejar estos constructos, imposibles de evitar en la medida que ella misma va poniendo al creador en ese sitio a través de sus prácticas críticas? ¿Cuánto, por ejemplo, ha incidido la política editorial de revista *Apuntes* en formar estos cánones en

Chile desde la selección de obras, espectáculos, textos por criticar y publicar? ¿De qué modo ha ido formalizando “autorías” de los creadores y de los críticos publicados, también estos últimos autores de textualidades que en ocasiones se tornan canónicas? Si vemos a *Apuntes* como un “archivo” (Taylor) del teatro chileno, por ejemplo, encontramos allí vastas tramas textuales con las cuales nos podemos vincular. ¿Cómo hacer su semiosis desde una propuesta de lectura abierta que penetre o disloque los discursos e imaginarios de autoridad generados, dado lo a veces endogámicas y en ocasiones sacralizadas de las interpretaciones canónicas que circulan en nuestro medio?

Por cierto, en el campo de lo teatral, el “autor”, ya sea el dramaturgo, director, intérprete o colectivo, ha ido también transformando la visión y los modos de su práctica. Muchos “autores” en este inicio del siglo XXI intencionadamente rompen los vínculos que en la sintaxis tradicional construyen el sentido para favorecer su apertura; la búsqueda de nuevos modos de “narrar” ha puesto en la palestra incluso la posibilidad de abolir la narración, o al menos la representación como principio constructivo. La escritura y la escena se plantean así como un campo de exploración entretejida mediante diferentes capas de tensión: del autor en relación consigo mismo, en relación con el ámbito de realidad al cual se está remitiendo como sujeto en alteridad con otro(s) y a los modos constructivos de los lenguajes y de la teatralidad a través de los cuales va indagando en los dos primeros niveles. De allí la autorreflexión inscrita en este tipo de obras, las metateatralidades, las citas y reescrituras, la heterogeneidad de materiales, fuentes, niveles discursivos que circulan por ellas.

El deslizamiento de las autorías entonces le implica al “autor” –y a los autores, en el caso de los colectivos teatrales–, retirarse hacia atrás en su calidad de proponente de un discurso, quedar en la sombra como tal y, paradójicamente, ponerse a la vista, evidenciar que aquello que ha(n) generado y con lo que los demás –situados en el lugar del “otro”– nos estamos relacionando como lectores de sus textos o espectadores de la teatralidad, surge de mentes, memorias, sensibilidades, cuerpos, cicatrices concretas que lo articularon y que confluyeron allí en tanto sujetos de producción de obra y discursos

## ¿Cómo transformar los lenguajes de la crítica en alteridad y sintonía con este cambio en la construcción de las autorías y de sus producciones?

(¿autores?). Su impronta, al contrario que en el teatro ilusionista y en el de cuarta pared, la deja(n) estampada este o estos autores explícitamente en la obra mediante índices diversos, muchas veces desde un revisitado sustrato autobiográfico (Guasch).

Ese juego de sustracción y omnipresencia autoral plantea un complejo desafío para aquel que se sitúa en la posición de espectador o lector, como también, y de muy potente modo, para el “lector sistemático”: el crítico. ¿Tiene interés acaso que este último realice una semiosis que “descifre” los procedimientos constructivos y las corrientes de sentido sin despojarlos de su vitalidad, a veces fuertemente caótica e inorgánica, consustantiva al planteamiento autoral de obra “abierta”? Quizás ante este tipo de obras que apelan simultáneamente a la autorreflexión en torno a la obra y en torno al sujeto en constitución creador del discurso, la necesaria “traición” del crítico a la obra se acentúa. ¿Cómo vadear esta traición? ¿Cómo transformar los lenguajes de la crítica en alteridad y sintonía con este cambio en la construcción de las autorías y de sus producciones?

Estas consideraciones probablemente explican por qué el crítico opera cada vez más dentro de crisoles transdisciplinarios que generan modos personales de fusión de lo que otrora fueran disciplinas que corrían por ejes propios y que, a lo más, se yuxta o sobreponían en interdisciplinariades que conservaban sus respectivos supuestos y ordenamientos. En este contexto es donde se sitúa la aseveración de Grinor Rojo respecto a la amplitud irrestricta que hoy posee el campo de la “teoría crítica”, el que concibe a los “textos y discursos, sin más”, como “receptáculos de un caudal discursivo de afluentes múltiples” (23). Y quizás por eso también mucha crítica se ha volcado más a reconstruir los mecanismos constructivos de una obra –los procedimientos– y no su semiosis (discursos y “sentidos”).

### 4. ¿Qué diferencia hace quién esté hablando?

La interrogante clave de Foucault en su texto *What is an Author* es: “¿qué diferencia hace quién está hablando?” (149). Y sí, hace mucha diferencia. No solo hace diferencia el modo en que se configura(n) a sí mismo(s) quien(es) está(n) proponiendo su obra ante la percepción-reflexión de los otros –el o los “autores”–, sino que también los modos en que quien realiza la crítica se sitúa frente a la(s) obra(s) y a su(s) autor(es). El uno y el otro están sujetos a la radical historicidad del sujeto hablante, puesto que cada quien habla desde sus circunstancias, desde su modo particular de constitución según su ubicación en las redes del poder decir y del desear decir, articulado con las respectivas construcciones identitarias móviles de su(s) cualidad(es) de sujeto: “no hay el ‘Otro del Otro’: a partir del uno y de la mismidad *se definen* el Otro y la Diferencia” (Grüner 49).

Por ejemplo, la constitución de la autoría realizada por mujeres en el siglo XIX e inicios del XX, tiempo en que esta fue genéricamente descalificada para operar en el espacio público desde la producción textual, de arte, de política etc., ha interesado fuertemente a la crítica de género y a la neocolonial. En ese contexto, cuando quien habla es una mujer o un llamado “sub-alterno” social o étnico, la pregunta “¿qué diferencia hace quién está hablando?” es central justamente a la hora de interrogar los quiebres, las elipsis, los huecos, los desplazamientos del discurso. No es esta una pregunta arqueológica –conocer cómo fue o se comportó el pasado referido a sí mismo (crítica contextual e intratextual)– sino que es una que busca alumbrar y es alumbrada desde el “hoy”, en tanto muchos de los trazos y trazas sintomáticos que residen en esas escrituras subsisten en la actualidad, manifestándose en huecos y huellas similares en los

discursos actuales. De hecho, esta interrogante fue la que me motivó a explorar en las tramas discursivas de la crítica teatral y ensayista Inés Echeverría, Iris, en la medida que ella fue la primera mujer en Chile que sacó una voz a la vez potente y consciente de su fragilidad al exponerse e incursionar en el espacio público a inicios del siglo XX (Hurtado). La lucidez que ella tuvo frente a las circunstancias que la confrontaban consigo y con los otros y otras es ejemplar.

“Los juicios completos son bisexuales”, estampa Echeverría (64) al poner a su lector en guardia respecto a las limitaciones y potencialidades de su discurso, sabiendo que ella aporta la percepción desde lo femenino y que se le escapa irremediabilmente la masculina en aquellos aspectos en que este género se mueve en arenas de diferencia radical respecto a los de ella (mundo militar, de la guerra, de los clubes solamente masculinos, de la economía financiera y la producción económica, de ciertos aspectos de la política, etc.). Iris, como hablante y sujeto de la narración, asume en sus críticas su posición contingente, corporizada en el espacio-tiempo del “hoy” de la sala de teatro inmersa en la ciudad, la nación, el mundo occidental. Percibe atmósferas, interpreta deseos del público en cuanto al desarrollo de la trama o modos de actuación, recoge impresiones de otros y otras, los evalúa, contextualiza y contesta. Se establece como mediadora, como interlocutora en actitud dialógica con el público que circula en torno a ella<sup>3</sup> y que la lee, realizando una interlocución transversal en lo personal, social e ideológico.

Por ello, la textualidad crítica de Iris se instala en la fisura de géneros literarios “referenciales” (Morales) que transitan entre la crónica, el testimonio, la confesión, el ensayo. Iris, ni probablemente ningún crítico de su tiempo, hablaría desde una tercera persona supuestamente neutral como se ha hecho habitual en la crítica académica. Ella habla desde su seudónimo-heterónimo “Iris” que, en su simbología teosófica significa “paz después de la tormenta” o “liberación de femenina esclavitud” (Echeverría 238). Pero esa “otra” de sí misma

no es tampoco la de su identidad social, Inés Echeverría, ya que declara excederla<sup>4</sup>. Iris, en sintonía con Kristeva, expresa que su escritura es para ella un modo de explorar su subconsciente:

*La pluma que tomé por primera vez para traducir esa tumultuosa vida interior que bullía en mí y para desahogar mi vibrante emotividad ha sido el puente levadizo que me dio paso al subconsciente (...) por el subconsciente que mi pluma extrae, he vencido al tiempo (Echeverría 114)...*

...aludiendo al recorrido libre que realiza por las configuraciones problemáticas de la psiquis, en la cual los depósitos fragmentarios de la memoria se inscriben sin organización temporal alguna.

Por tanto, cuando ella usa el pronombre “yo” o “nosotros” en su crítica, lo que estaría haciendo es ocupar este lugar de habla como “una invocación para devenir en sujeto (lingüístico)” (Butler 135), el que se iría reconstruyendo cada vez de nuevo en la medida que vuelva a invocarlo en posteriores discursividades.

Esta construcción de habla desde la subjetividad del “yo” no implica una hermenéutica autorreferida; opera en intersubjetividad con el “otro” y “la otra”, en un “entre medio” generado entre varias miradas. Iris conceptualiza esto al decir que ella escribe su crítica teatral desde la “sensibilidad de la equivalencia”: “existe un dolor que yo descubro por donde quiera que voy –ya que cada cual tiene la sensibilidad de la equivalencia–, es decir, que solo somos capaces de aperebirnos en los otros de aquello mismo que llevamos dentro” (Iris 222). El ideal del texto y la escena teatral para esta crítica es que sean “el intérprete de la propia vida sacudiéndonos con las vibraciones de nuestra intimidad inconfesable” (Iris 192). Esta actitud la pone en una situación vulnerable y expuesta, ya que su persona, mediada e incorporada en su discurso, queda plenamente implicada en sus escritos críticos ante las redes de poder y saber de su tiempo<sup>5</sup>. Este concepto de Iris evoca la concepción de Arthur Miller en cuanto a que su exploración dramática

3 En el Teatro Municipal, en los palcos y salones de foyer, con acceso diferenciado a los espacios más económicos y masivos de galerías y segundo y tercer orden.

4 Su uso del pseudónimo conllevaba una tensión poderosa, siendo a la vez modo de ocultamiento y de empoderamiento.

5 Iris fue fuertemente impugnada en su tiempo por diversos sectores de poder eclesástico y civil, incluidas organizaciones de mujeres (Hurtado).

en lo social lo involucra desde su más oculta intimidad; declara: “mis mejores escritos son aquellos que me hacen sonrojar” (133).

## 5. ¿Cómo resignificar narrativas de identidad desde las visualidades?

La creación de arte suele plasmar intuitivamente sentidos y flujos psíquico-emotivos-corporales en las obras, enredados en sus lenguajes y materialidades expresivas, resultando opaca y oscura a la percepción. ¿Es acaso uno de los alicientes para el investigador y el crítico componer un lenguaje capaz de develar lo anterior? ¿Descifrar es construir una cifra más manejable, convertir en operacionalizable el sustrato de ambigüedad y de latencia de sentidos allí contenidos? ¿O es más bien jugarlo desde el propio vértigo personal de estar enfrentados al desafío de la construcción identitaria en reconocido estado móvil y de pregunta, por tanto, tratado desde la interrogación y la confluencia de iluminaciones recíprocas?

Esto, creo, es aun más relevante si consideramos que la construcción del sujeto se realiza también mediante las “políticas del cuerpo” en tanto cuerpo-poder, cuerpo-saber y cuerpo-deseo, por lo que habría que concebir al cuerpo performativo no solo como sede expresiva y de construcción de sentidos, sino como cuerpo desbordado que, en sus flujos relacionales, excede al lenguaje referencial (Foucault *Microfísica*). Según Foucault, habrían flujos de conexión, pero también de irreductibilidad entre los enunciados (lo que se formula mediante códigos lingüísticos) y las visualidades (lo que se ve o lo que se da a ver como flujo o energía), lo que en el terreno de lo teatral encuentra cruces extraordinariamente ricos y complejos que plantean desafíos a la crítica escrita: ¿Cómo hablar, “decir” el cuerpo performativo? ¿Cómo aludir a su excedente, a las energías que allí se generan en tanto cuerpo libidinal que busca poner en tensión, rebasar el límite de las políticas ya establecidas del cuerpo?

En la crítica actual se observa una dificultad para “hablar” del cuerpo, capacidad quizás inhibida por la preeminencia de una cultura de espectacularización y simulacro del cuerpo y de lo identitario. Este lugar inaccesible a la palabra, la que muestra desolada su

incapacidad para expresar la subjetividad del sujeto contemporáneo es, para Iris, lo que la teatralidad puede revelar a través del cuerpo, ya no como mimesis de lo que la palabra del poeta dibuja, sino como aquello que el cuerpo del actor revela desde sí mismo. En especial, el cuerpo femenino: “¡Clara Della Guardia expresó con dolorosa intensidad esos tonos de alma que no tienen cabida en el lenguaje!” (Iris 146). Ese “excedente” de lo real es apreciado por ella como un umbral liminal que abre una grieta que permite vislumbrar lo por venir en la historia y en el devenir de los sujetos: “(Clara Della Guardia) me había dicho que el rol de Nora lo había estudiado “verazmente”, pero yo le diría que lo ha estudiado proféticamente” (Iris 231-2).

La capacidad de lenguaje sobre el cuerpo en la crítica teatral, que no solo se remite a la pulsión de “literaturizaciones” del cuerpo en la escritura de mujer (Oyarzún 43), sino a un saber oral y escrito desarrollado en la cultura occidental en relación con las performances, me parece entonces importante de recuperar, ya que creo que entre nosotros ha caído lamentablemente en el olvido.

## 6. ¿La crítica, una vía hacia la des-subyugación de los sujetos?

El pensamiento móvil de la crítica requiere de actitudes y operaciones exigentes en su formulación y en su impulso para lograr dinamizar la cultura y lo social. Foucault, esta vez en *¿What is Critique?*, la postula como un “arte de la insubordinación voluntaria” y “del infringir reflexivo”. Según él, dicha crítica se funda en un movimiento doble: uno de rebeldía que infringe e insubordina el saber, y otro de voluntad sustentada en la meditación, en la pausa que pondera y articula diversos puntos de vista y que yace como sustrato de la acción dislocadora.

Foucault, al poner en contigüidad el “insubordinar” e “infringir” –fuerzas explosivas e implosivas– con la “voluntad” y la “reflexión” –conducción racional de la fuerza–, ubica a la crítica en el terreno del logos, que contiene e incorpora al caos primero en la estructura del lenguaje. Imposible no asociar este movimiento al de Nietzsche en relación con la tragedia: Dionisos



experimenta primero un enardecimiento báquico de los sentidos, y luego el sueño de la borrachera va apaciguando y ordenando en él esas sensaciones y pensamientos insubordinados, hasta alcanzar la producción consecuente una forma apolínea.

Foucault agrega aun otro requerimiento a la crítica: que sea ejercida como una forma de "arte". ¿Se refiere a que la creatividad intelectual, para lograr desestabilizar el conocimiento y la percepción sobre los fenómenos que trata, requiere de una escritura con rasgos poéticos y sugestivos que no disciplinen y reduzcan la aproximación al objeto? ¿La crítica ella misma un arte, y no tan solo un discurso sobre el arte?

La crítica así realizada abriría cauces a la des-subyugación del sujeto respecto a "las políticas de verdad" (32) que lo reprimen desde los diversos *locus* de poder que lo atraviesan<sup>6</sup>. ¿Des-subyugación de qué? Cada tiempo, en su "hoy", se siente oprimido por diferentes esferas de las constituciones del sujeto, remitidas a los órdenes vigentes en la sociedad. Yo misma, como crítica e historiadora del teatro en Chile, he recorrido muchas de esas esferas que se han ido entendiendo como requeridas de des-subyugación: la de la ideología como discurso de verdad política que sostiene al poder del Estado "burgués" en tiempos del ascenso de los movimientos populares en los años 60 e inicios de los 70; la de los discursos autoritarios y neoliberales que legitiman la opresión y marginación política, económica y social durante la dictadura militar; la de los discursos homogenizadores y prescriptivos que niegan las subjetividades e identidades diversas que reivindican su reconocimiento tras la ruptura de los muros de los años 90; la que concibe a lo político como circunscrito al poder del Estado negando su inscripción en otras áreas de la constitución de los sujetos y de la sociedad hacia el 2000 (en el lenguaje mismo, en el cuerpo, en lo privado, en el cotidiano, etc.).

Diferentes indagaciones existenciales y ontológicas,

6 Foucault dice textualmente: "Yo diría que crítica es el movimiento por el cual el sujeto se da a sí mismo el derecho de cuestionar la verdad en sus efectos de poder y cuestionar al poder en sus discursos de verdad". (La traducción es mía, como también la de los demás textos en inglés de este artículo).

de opciones sexuales, étnicas, definiciones de género, sensibilidades generacionales, ideologías y posiciones frente a la política y lo político, frente a las lecturas de la historia y las actualizaciones de la memoria han ido buscando en la posmodernidad sus definiciones y expresiones posibles mediante procesos de autorreflexión realizadas en y desde la escena, los que expresan no solo la dificultad, sino la negativa a delinear con contornos precisos lo que está fluidamente componiéndose desde el sujeto.

El retorno al lenguaje político crudo y directo tras la primacía del simulacro y de la espectacularización de lo real sorprende al llegar al 2010, como también, la inmersión en la palabra-acción como poética organizadora de la escena posible. La palabra reivindica ahora su capacidad de constituirse en territorio de construcción identitaria, ella misma como cuerpo del delito, en repudio al exceso de los cuerpos ya demasiado expuestos en la cultura performativa mediática. Se repulsa la hibridación como conjunción no intencionada de despojos culturales de valencia equivalente; se contesta la globalización como mero resultado de operaciones tecnológicas y mercantiles; en fin, se llama la atención sobre la continuación del ejercicio de políticas de subyugación neocoloniales en contra de la tesis del fin de la historia (Grüner; Žižek).

## 7. ¿Incorporar lo ético-político como criterio válido en la producción crítica?

Mi trabajo crítico lo he realizado intermitentemente referido a obras producidas en el momento actual en que realizo la crítica, como a las que salieron a la luz en los libros o en la escena en otros tiempos. ¿Cómo, por qué y para qué escoger unas y otras para trabajarlas críticamente?

Walter Benjamin me ha instado a entender esta selección como una en la que uno ha de poner la propia subjetividad en alerta para dejarse impactar por retazos de la historia capaces de incluir el hoy en el ayer de modo no acumulativo. Su legado póstumo *Das Passagen-Werk*, obra aun en proceso al momento de su violenta muerte, es extraordinariamente sugestivo del modo en que este perspicaz crítico de su tiempo buscó

capturar el concepto y el espíritu de la “modernidad”: recolectó diversos vestigios del siglo XIX incrustados como remanentes en la cotidianeidad urbana parisina de su propio tiempo, en la primera mitad del siglo XX. Al pasearse por las calles de la ciudad detectaba las huellas “de lo moderno” en la arquitectura, los vidriados pasajes comerciales, en los objetos expuestos en sus escaparates, en íconos publicitarios perdidos en viejas tiendas, en textos citados y extraídos de discursos de otros tiempos, en aforismos y recetas médicas. A partir de estos formó una colección de materiales dispersos y fragmentarios acompañados de comentarios y observaciones críticas, desde los cuales aspiraba a aprehender la modernidad, sin pretender integrarlos armónicamente en un discurso lineal, sino exponerlos en sus discontinuidades y tensiones, en sus diversos formatos y materialidades a modo de collage.

En esta obra experimental es posible vislumbrar el alcance de su tan emblemático postulado: “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro” (51). Articulación del pasado desde la apropiación de la memoria impactada en el momento en que se gatilla el trauma, la alerta, la necesidad de dar aviso de la amenaza de un algo que nos viola: huellas materiales asociadas tal vez con la catástrofe (término benjaminiano), conciencia viva del malestar tanático convertido en luz de alerta.

El peligro, esa amenaza de muerte que adviene en nuestro hoy. Un sujeto que se activa ante el relámpago que anticipa la tormenta. No es este por cierto un crítico pasivo, indiferente, burocrático. No es un ejercicio apacible de un oficio: es un exponerse al fulgor del peligro para apelar al resguardo y dignidad de la vida propia y de todos y cada uno desde una común ética de lo humano. Entonces, no todo vale igual. Tampoco el pasado, la historia, duerme para siempre encerrada en su mortaja. Sarlo critica los actuales análisis culturalistas del arte del pasado en cuanto a que el crítico busca reconstruirlo en sus relaciones textuales y contextuales, sin cruzarlo con el hoy, con “su” hoy. Arqueología cultural que se ahorra ser despertada por la luz del peligro. Sarlo sitúa

esta cuestión en términos de si al crítico le concierne o no opinar y trabajar desde la crítica valórica, habiéndose establecido en la crítica culturalista que respetar al otro tiempo significa dejar a cada cual inmerso en sus propias preposiciones epocales, validándolas al interior de su contexto. Para ella, en cambio,

*no todos los valores en una cultura merecen la misma estima si se los considera desde contextos extraños a esa cultura. Los valores son relativos, pero no indiferentes. Y para cada cultura los valores no son relativos desde un punto de vista intratextual. Las culturas pueden ser respetadas y, al mismo tiempo, discutidas (36).*

Adhiero con Sarlo al tipo de vertientes críticas que ponen en el horizonte de su intelección un fundamento ético-político, en el sentido amplio de aportar a la “des-subyugación del los sujetos”. Esto es posible de realizar mediante las operaciones deconstructivas de los lenguajes: “los significantes de una lengua también construyen sus sujetos, incluido en cierto nivel su cuerpo biológico, es decir, político. Todo significativo es, en última instancia, *político*: organiza la relación del sujeto con la simbolicidad de su polis” (Grüner 48). El trabajo del crítico (por cierto, entendiendo al creador de textos y escenas teatrales también como operadores críticos de las políticas del lenguaje y del cuerpo) es una lucha con y contra la lengua, para que esta pueda constituir lo personal y lo social en un sentido de des-subyugación, ya que al decir de Roland Barthes, “la lengua es por definición totalitaria: *obliga* a decir ciertas cosas” (cit. en Grüner 49).

Así por ejemplo, los críticos del neocolonialismo trabajan desde la responsabilidad política de resignificar textos creativos producidos por sujetos desplazados por dinámicas históricas excluyentes, colonizados por el poder: narraciones de los despojados de sus hogares, patrias, lugares de identidad, lugar en el cual yo ubico a la dramaturgia de Radrigán y de Acevedo Hernández y a ciertas prácticas discursivas y performativas de Mistral. Los neocolonialistas fundamentan su horizonte en que “el crítico debe intentar darse cuenta de, y responsabilizarse por, los pasados no dichos que persiguen fantasmalmente el presente histórico” (Bhabha 12).

Los estudios del posconflicto a su vez se plantean

como un reto moral pos Auschwitz al indagar y develar los mecanismos culturales, psíquicos y políticos inscritos en discursos, actos y performatividades que atisban lo innombrable y los trabajos del trauma, de la memoria, del olvido y del perdón, para, en último término, reconocer los lados oscuros de lo humano y, quizás, asentar una conciencia del “no más” (Ricoeur, Demarúa). Los estudios poscoloniales y los del posconflicto hacen parte del viraje ético en los estudios de los lenguajes, los que incluso buscan identificar algo tan ominoso como los modos de construcción y legitimación discursiva del “mal” en las culturas y prácticas humanas.

Rancière en *El viraje ético de la estética y la política* percibe el actual momento del arte y de la reflexión estética distribuido en dos ejes:

*en una visión que consagra el arte al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe. (...) Los dispositivos por los cuales el arte, hace algunas décadas, quería atestiguar de la contradicción de un mundo marcado por la opresión, tienden hoy día a testimoniar en su lugar de una común pertenencia ética (35).*

Complementariamente, Bhabha llama la atención sobre el desplazamiento o el cambio de atención de la crítica desde “lo político como una práctica pedagógica, ideológica, a lo político como la necesidad tensionada de la vida diaria-política como una performatividad” (15).

Por otra parte, en estos últimos años se ha visto un retorno a lo trágico en la creación y en la crítica; lo trágico como consustancial a la cultura en su momento de apereamiento del horror y de su reintegración como comunidad y cultura en la com-pasión generada por este. Lo consustancial del teatro –lo trágico como ritual– es destacado por Grüner como profundamente político a la hora de reconstituir lo social tras las catástrofes del siglo XX:

*lo trágico tiene un lugar de permanente re-fundación de la polis humana. Su dimensión estético-cultural es indistinguible y consustancial de su dimensión profundamente política, incluyendo en esa “política” la producción de una subjetividad histórica. El ritual trágico religioso no es una mera repetición obsesiva de lo siempre igual a sí mismo. (...) El ‘sacrificio’ ritual tiene por función restituir sobre nuevos lazos sociales esa existencia en riesgo de perderse, esa falta-de-Ser cultural.(....) articula*

*simbólicamente un re-comienzo de la sociedad, en el que su origen mítico se “actualiza en la Historia” (27-8).*

Es en este sentido que un crítico que “retrabaja la historicidad del significante” es un “agente cultural”: “la ‘agencia’ se encuentra en las posibilidades de resignificación abiertas por el discurso... por tanto, la performatividad también debe ser repensada como resignificación... al establecer un hiato a través del cual se logran posteriores o futuros efectos performativos” (Butler 135-6). Para Sarlo, a su vez, en la crítica

*lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos (37).*

De aquí que el área de competencia del crítico sea para mí cualquier momento, creación, autoría, visibilidad, corporalidad disponible en el archivo y en el repertorio de la cultura propia o de otras culturas que le relampaguee a este como pieza clave a su ejercicio de construcción-deconstrucción de sí en alteridad con el otro, como acto de insubordinación, des-subyugación y reconstitución ética-política (en este amplio sentido del término) de las redes de lenguaje dominantes en que opera, como sujeto y agente, en el hoy.

## 8. ¿Crítica cultural o del arte?

¿Qué cualidad de obra es la que relampaguea ante nosotros, instándonos a su crítica o investigación? Sin duda, fue capital para mí haber sido atraída hacia el teatro por un movimiento que “hacía época” como fue el de la dictadura militar chilena, no solo por su imbricación con un movimiento político-cultural de resistencia, sino también por el arrojio creativo en tiempos de desestabilización de los sistemas expresivos, comunicacionales, psíquicos... Esa obra compleja o rupturista que me marcó generacionalmente la concibo en el sentido que acoge Benjamín citando a Focillon; es esa obra que “en el instante en que nace es fenómeno de ruptura, es un ‘hacer época’. Eso no es intervenir pasivamente en la cronología, es violentar el momento” (cit. en Benjamin

71). La disrupción inquietante del modo de estar en el mundo, de percibirlo y pensarlo por una obra que “violenta el momento” me es desde entonces un factor clave que me llama a la indagación crítica.

Aun cuando durante largas épocas de mi vida investigativa realicé un trabajo cercano a “la historia del teatro”, en el cual me interesó reconstruir redes, sistemas, movimientos teatrales en un sentido macro, en el cual la amplitud de los universos de estudio eran para mí importantes, buscando que ojalá nada quedara fuera para así “rayar la cancha” de lo disponible, establecer el inventario, hoy estoy en otro momento. Me siento más convocada por obras o un conjunto de obras cuya densidad compositiva establezca complejas articulaciones con el campo teatral y cultural vigente, desestabilizando sensibilidades, saberes y experiencias.

Creo que ese estremecimiento lo provocan los lenguajes opacos que convocan a su exploración sensitiva y no solo a su desciframiento conceptual o semiótico. Al decir de Levinas, “la existencia en ocaso de la imagen estética –la actividad metafórica, ficcional del discurso... como ‘el verdadero evento de oscurecer, un descenso a la noche, una invasión de la sombra’”. La imagen estética “desclausuraría un tiempo ético de la narración, porque ‘el mundo real aparece en la imagen como si estuviera entre paréntesis’... introduciendo en el corazón de la subjetividad una referencia radical y anárquica al otro” (cit. en Bhabha 15). Esas poéticas que perturban desde un algo intangible, en suspenso, por su acto de “interrupción del tiempo” que deja ver un movimiento que está ocurriendo en los intersticios del tiempo por los silencios del discurso, son las que siento proveen lo que la especificidad del arte abre y regala a los sujetos y a lo social.

Levinas también liga la construcción de lenguajes artísticos con las narrativas de la autoidentidad: el “arte-mágico” de la novela –y del teatro– contemporánea, para él, reside en su “forma de ver la interioridad desde afuera”, justo hasta darle nombre a su deseo de identidad” (cit. en Bhabha 16).

Estoy, entonces, con Sarlo en que la crítica culturalista “ha sido ultra relativista en lo que concierne a la densidad formal y semántica”, obviando esta dimensión, ante lo

cual cabe reafirmar que “la cuestión estética no puede ser ignorada sin que se pierda algo significativo... los estudios culturales están tratando de construir un objeto diferente al de la cultura en términos antropológicos” (37-8). Sarlo convoca a los críticos de la cultura y el arte latinoamericano a “reclamar el derecho a la ‘teoría del arte’, a sus métodos de análisis”, contestando lo que la geopolítica del saber dominante ha ido estableciendo como políticamente correcto, que

*los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte. Lo mismo podría decirse acerca de las mujeres o de los sectores populares: de ellos se esperan objetos culturales y de los hombres blancos, arte (38).*

Eso que queda en una obra después de haber agotado sus funciones culturales es su excedente distintivo que lo hace interesante a la crítica de arte: “el arte tiene que ver con este *plus*. Y la significación social de una obra de arte, en una perspectiva histórica, depende de este *plus*” (39). Por eso, a la crítica de arte le es importante relevar ese tipo de obras que no han sido destacadas en otros circuitos o que no han sido necesariamente descubiertas por los públicos, teniendo en cuenta

*los modos en que funcionan las culturas como máquinas gigantes de traducción, cuyos materiales no requieren aprobar un test de popularidad en todo momento. Aunque, a través de caminos que solo conoce Dios, esos materiales pueden ser populares en el futuro (Sarlo 38).*

Es claro que se ha invertido la posición de lo teatral en la cultura: de tener en el inicio del siglo XX un protagonismo absoluto, hoy a inicios del siglo XXI el teatro es un circuito de producción artístico-cultural remitido a cultores, públicos y crítica que componen microcircuitos, propios de la diversidad cultural descentrada, plural y privatizada de este tiempo. Sin embargo, la vocación de alguna parte de la producción dramática y muchas veces de la escénica en Chile sigue siendo la de interpelar a la sociedad en cuanto tal, conectándose crítica y reflexivamente de modos múltiples con las prácticas, pensamientos, lenguajes de lo social, con convergencias y divergencias entre las diferentes poéticas que manifiestan un sustrato común sin presionarse hacia un movimiento

“homogenizador” que difumine autorías y búsquedas propias. Creo que relevar este tipo de poéticas y sus filia- ciones, colaborar a los diálogos inter y transdisciplinarios a través de estas es importante, a la vez que colaborar a establecer puentes con los grupos sociales y los sujetos convocados por esas teatralidades.

No es posible levantar una tal crítica sin apoyos teórico-metodológicos, sin adentrarse en la teatrológica y en la teoría crítica con sus diversas vertientes. Así, la mirada se interconecta, se abre a la interlocución y a la vez no escapa a elementos cualitativamente propios y ricos de lo teatral en sus configuraciones actuales.

No hay una crítica más “veraz” que otra cuando se rompe la noción de mensaje comunicacional unívoco y de búsqueda de una correspondencia uno a uno entre emisor-espectador. Pero sin duda, la confrontación y la polémica van colaborando a que las referencias y ejes de análisis puedan diversificarse al poner a prueba las lecturas, y se pueda desde ellas realizar una fructífera generación de narrativas de la autoidentidad como sujetos ético-políticos inscritos en las historias personales y colectivas, que nos ayuden a perfilarnos sin miedo hasta frente a lo más abismal y oscuro de nosotros mismos y de nuestro medio. ●

## Bibliografía

- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom-Universidad Arcis, 1997.
- Butler, Judith. “For a careful reading”. En Seyla Benhabib et al., *Feminist contentions. A philosophical exchange*. Nueva York: Routledge, 1995. 127-143.
- Damasceno, Leslie, “The gestural art of reclaiming utopia: Denise Stoklos at play with the hysterical-historical”. En Diana Taylor y Roselyn Costantino ed., *Holy terrors, Latin American women perform*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Demaria, Cristina. *Semiotica e memoria*. Roma: Carocci, 2006.
- Echeverría Bello, Inés. *Memorias de Iris 1899-1925*. Santiago: Aguilar, 2005.
- Foucault, Michel. “¿What is Crithique?”. En Sylvère Lotringer & Lysa Hochroth ed., *The politics of truth*. Nueva York: Semitext(e), 1997. 23-82.
- \_\_\_\_\_. “For an Ethics of Discomfort”. En Sylvère Lotringer & Lysa Hochroth ed., *The Politics of Truth*. Nueva York: Semitext(e), 1997. 135-145.
- \_\_\_\_\_. “Subjectivity and Truth”. En Sylvère Lotringer & Lysa Hochroth ed., *The Politics of Truth*. Nueva York: Semitext(e), 1997. 171- 198
- \_\_\_\_\_. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- \_\_\_\_\_. “What is an Author?” En Josué V. Harari ed. *Textual strategies*. Ithaca: Cornell University Press, 1979. 108-149.
- Guasch, Anna María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009.
- Hurtado, María de la Luz. “Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile”. *Revista Aisthesis* 44 (2008): 11-52.
- Iris (pseudónimo de Inés Echeverría). *Emociones teatrales*. Santiago: Barcelona, 1910.
- Levinas, Emmanuel. “Reality and its Shadow”. En *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987. 1-13.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Miller, Arthur. “El desafío trágico actual”. *Revista Apuntes* 97 (1988): 133-141.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palidonia, 2005.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Rojo, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2000.
- Sarlo, Beatriz. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *Revista de Crítica Cultural*. 15 (1997): 32-38.
- Smith, Sidonie. “Performativity, Autobiographical Practice, Resistance”. En Sidonie Smith y Julia Watson (ed.) *Women, Autobiography, Theory*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1997. 108-115.
- Steiner, George. “No hemos sabido dar a los jóvenes el error de la esperanza”. Entrevista de François L’Yvonnet. *Diario El Mercurio* E (1-10-2005): 2-4.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke: Duke University Press, 2003.
- Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005.