



# ICUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 8 - Instituto Nacional del Teatro - Diciembre 2005



*La crítica  
teatral*

- |           |             |  |
|-----------|-------------|--|
| <b>1</b>  | <i>p/4</i>  | FERNANDO TOLEDO<br>Función de la Crítica   |
| <b>2</b>  | <i>p/8</i>  | ALBERTO CATENA<br>Los críticos, una especie en peligro   |
| <b>3</b>  | <i>p/13</i> | PATRICIA ESPINOSA<br>El placer de ver para contar  |
| <b>4</b>  | <i>p/17</i> | FEDERICO IRAZÁBAL<br>La incerteza como principio constructivo  |
| <b>5</b>  | <i>p/23</i> | ANA SEOANE<br>El crítico teatral: de referente<br>a espécimen en vía de extinción                            |
| <b>6</b>  | <i>p/27</i> | MIGUEL PASSARINI<br>Las referencias de la crítica en el teatro<br>contemporáneo: huellas, marcas, distancias |
| <b>7</b>  | <i>p/30</i> | HILDA CABRERA<br>Crítica, un término que suena a entelequia  |
| <b>8</b>  | <i>p/32</i> | EDITH SCHER<br>La crítica como arena de combate  |
| <b>9</b>  | <i>p/34</i> | JORGE FIGUEROA<br>Objetividad & Subjetividad en la crítica   |
| <b>10</b> | <i>p/37</i> | MAURICIO TOSSI<br>Subjetividad y objetividad:<br>'dos almas' en pugna  |

## AUTORIDADES NACIONALES

**Presidente de la Nación**  
Dr. Néstor C. Kirchner

**Vicepresidente de la Nación**  
Lic. Daniel Scioli

**Secretario de Cultura**  
Dr. José Nun

**Subsecretario de Cultura**  
Dr. Pablo Wísznia

**Director Ejecutivo del  
Instituto Nacional del Teatro**  
Sr. Raúl Brambilla

**Consejo de Dirección**  
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini, Francisco  
Jorge Arán, Mario Rolla, Claudia Caraccia, Pablo  
Bontá, Jorge Pinus, Gladis Gómez, José Kairuz,  
Mónica Munafó, Carlos Massolo

**AÑO 3 - Nº 8 / DICIEMBRE 2005**  
**CUADERNOS DE PICADERO**

**Editor Responsable**  
Raúl Brambilla

**Director Periodístico**  
Carlos Pacheco

**Secretaría**  
Raquel Weksler

**Diseño y Diagramación**  
Jorge Barnes

**Corrección**  
Alejandra Rossi

**Ilustración de Tapa**  
Oscar "Grillo" Ortiz

**Colaboran en este Número**  
Alberto Catena, Patricia Espinosa, Jorge  
Figueroa, Federico Irazábal, Edith Scher,  
Miguel Passarini, Ana Seoane, Mauricio  
Tossi, Fernando Toledo, Hilda Cabrera.

**Redacción**  
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7  
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
República Argentina  
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

**Correo electrónico**  
prensa@inteatro.gov.ar  
infoteatro@inteatro.gov.ar

**Impresión**  
Compañía Sudamericana de Impresión S.A  
Tucumán 979 (1049) - Tel. (54) 11 4326-0068  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

## NOTA DE PRESENTACIÓN

El rol del crítico teatral frente a la escena contemporánea y a los medios periodísticos y la función de la crítica son dos de los ejes, fundamentales, que dan forma a los distintos trabajos que forman parte de esta nueva edición de Cuadernos de Picadero. Algunos de ellos fueron leídos durante unas Jornadas sobre Crítica Teatral realizadas en Córdoba, en 2002 y 2003, organizadas por CRITEA -Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina-, con la colaboración de la Agencia Córdoba Cultura. En ellas se debatieron temas como: "Objetividad y subjetividad en la crítica teatral" y "Crítica teatral y Nuevas Tendencias Escénicas". Otros se divulgaron en el marco de unas jornadas sobre producción teatral en Mendoza, en 2005.

# Función de la Crítica

por FERNANDO TOLEDO (desde Mendoza)\*

Si vamos a hablar de las funciones de la crítica, aceptemos dejar explícito lo que parece resonar como un murmullo: la crítica no sirve para nada. Pero aceptémoslo. Y digámoslo no ya por lo bajo, sino a viva voz: la crítica no sirve para nada. Pero es que la crítica no debe servir, en el sentido utilitario del término. La crítica es la valoración estética de una obra. Debe tener análisis y juicios de valor fundamentados. Pero la crítica no debe dar consejos: no es prescriptiva como la medicina, no es condenatoria. Aunque juzga, no se parece a un tribunal, porque no tiene, aunque quisiera, el poder de un veredicto. Por eso ¿qué es la crítica y, lo que nos atañe, cuál es su función?

A Jorge Luis Borges, –que será mencionado más de una vez aquí– le gustaba denominar «inquisiciones», a algunos de sus ensayos críticos, palabra que dio título a dos de sus libros. El término, vale la pena aclararlo, está tristemente unido al espanto de los tribunales eclesiásticos que, desde el siglo XII, castigaron en Europa a los «delitos contra la fe», como si realmente la fe no fuera el verdadero delito contra la razón. Pero inquirir significa, antes que asesinar a los que no piensan como uno quisiera, «indagar o examinar cuidadosamente». Es un mejor punto de partida para saber qué es la crítica y si tiene una función.

Jorge B. Rivera nos aclara: «*Frente al texto científico, o frente al propio texto periodístico, el ensayo de autor (lo que es lo mismo que decir crítica) supone casi siempre una formulación provisional y no verificada (...)*»<sup>1</sup>. La observación de Rivera implica también algo que es desatendido en muchas objeciones, y es que, una opinión crítica, como decíamos, no pretende pasar por verdad o ley universal.

A la crítica le llueven críticas: que es intencionada o tendenciosa; que no apoya al artista; que habría que

ver a los que critican haciendo ellos mismos el trabajo que cuestionan. ¿No son esas, aunque comunes, objeciones insensatas?. Una buena crítica no se sujeta a hablar bien o mal de la obra, sino que cumple con valorarla o iluminarla. Si ésta es la intención del crítico, claro que la crítica será intencionada, y será tendenciosa en la medida que intente tener la fuerza para convencer de una opinión. ¿No es acaso lo más natural; o acaso cualquiera de nosotros opina sólo por opinar, y no para probar si esa opinión también es compartida? En cuanto a la contribución o desapego que establezca con el artista, se sabe, todo depende: un elogio será interpretado como apoyo al arte local, y un cuestionamiento, como un ataque. Pero, en todo caso, la crítica tampoco anda diciendo que los artistas le hacen la vida difícil y no la apoyan realizando esas obras tan malas que les ponen por delante. Que el crítico no pueda cumplir la función del artista podría ser una ventaja antes que un impedimento. El artista suele tener una posición estética tomada, y si también es crítico, puede caer en la tentación de juzgar todo a partir de si respeta o no los parámetros de esa estética. Como se ve, todo depende. Además, en el cuestionamiento a que no serían capaces de hacer algo mejor que el artista, se esconde una prepotencia indeseable. Como recuerda el crítico Eduardo Antín (Quintín), ése es un «*argumento claramente antidemocrático y corporativista que desemboca en que solo los médicos juzguen a los médicos, los políticos a los políticos y los militares a los militares*»<sup>2</sup>.

Aquí bien merece una mención la tendencia a la calificación numérica, o estelar (cinco estrellas, dos y un cuatro), en la mayoría de las críticas que publican los medios. ¿Puede la opinión sobre una obra reducirse a un sistema tan frío como el de los números? Creo que

(\*) Periodista, crítico teatral. Jefe de Espectáculos del diario Uno, de Mendoza

no, y sin embargo, esa pobrísima caricatura de crítica es la más buscada por el lector corriente. Lo que no sería un problema, sino fuera porque muchos críticos a veces también piensan su opinión en esos términos: «vengo de ver una película de dos estrellas y media», afirman, queriendo pasar por sintéticos cuando están pareciendo, a decir verdad, antiestéticos. Como observa David Oubiña, «una opinión es siempre arbitraria, dado que expresa subjetividad; pero un puntaje solo puede ser caprichoso porque cree que, adaptando esa arbitrariedad a un sistema rígido de numeración, ha alcanzado algún tipo de verdad»<sup>3</sup>.

Cuando un crítico se expresa, esto es, publica la crítica, su ejercicio se parece un poco al del resto de las personas que han vivido la experiencia de la obra. Es decir, los espectadores. En esta línea, la única diferencia es que su opinión será conocida públicamente y, detalle importante, conoce mucho del tema sobre el que está opinando. El espectador común, con quien comparte la posibilidad de dar una opinión sobre tal o cual obra, no tiene obligaciones de rigor a la hora de expresarse. Sale de la sala y simplemente dice: «me gustó», o «me pareció muy malo». A veces esgrime algún argumento, que puede o no tener seriedad, porque quizá su interlocutor lo conoce tan bien como para entender las causas del gusto o el disgusto. Al crítico se le escapa esa posibilidad de prescindir de los argumentos: debe excusarse, y bien, si va a dar una opinión. Aunque tiene derecho a equivocarse, si es que vale considerar equivocada o acertada una opinión cuando parte de una apreciación estética que, en última instancia, siempre puede justificarse.

Ni las obras que se supone universalmente aceptadas se salvan de una opinión en su contra, ya que los

*“Merece una mención la tendencia a la calificación numérica, o estelar (cinco estrellas, dos y un cuatro), en la mayoría de las críticas que publican los medios. ¿Puede la opinión sobre una obra reducirse a un sistema tan frío como el de los números? Creo que no, y sin embargo, esa pobrísima caricatura de crítica es la más buscada por el lector corriente. Lo que no sería tanto problema, sino fuera porque muchos críticos a veces también piensan su opinión en esos términos”.*

individuos pueden plantearse una relación nueva ante la obra cada vez que se enfrentan a ella, y de esta relación pueden surgir nuevos planteos. Podemos coincidir o no, pero si alguien fundamenta su disgusto para con la *Novena sinfonía* de Beethoven es posible atenderlo –aunque en mi caso no sé si modificaría mi propio juicio sobre esta obra–. Pero quizá lo enriquecería. Ejemplos hay muchos: en marzo de 1825, el respetado crítico William Ayrton publicó una crítica para nada glorificante, cuando la última sinfonía de Beethoven se presentó en Inglaterra. Vale la pena recordarla: «*Con todos los méritos que incuestionablemente posee esta obra, es al menos dos veces más extensa de lo que debería. (...) El último movimiento, un coro, es heterogéneo y, aunque hay belleza vocal en buena parte de él, no logra ni jamás logrará unirse a los tres anteriores (...)* Desde estas páginas expresamos nuestra esperanza de que esta nueva obra de Beethoven sea sometida a severas modificaciones, que se omitan todas sus repeticiones, que se suprima el coro. Solo así la sinfonía será escuchada con inmenso placer, y la reputación de su autor aumentará»<sup>4</sup>, decía al final Ayrton, cometiendo para colmo el error del presagio. De más está decir que la composición de

Beethoven es el anillo del que cuelga el resto de la música que vino después, y sin ella (sobre todo sin la parte coral, justamente, la innovación de la pieza) acaso no tendríamos la obra de Schubert, de Wagner, de Bruckner o de Mahler. Lo interesante es que la opinión de Ayrton era la misma de la mayor parte del público de su época.

A propósito de esta similitud entre crítico y público, no es ocioso recordar que el crítico es también parte del público, pero no es lo mismo que él. Si el todo es mayor que la suma de las partes, cada parte *no* es el todo. Esa noción de lógica elemental permite discernir un error, repetido a veces por artistas y por críticos: la idea de que alguno de los dos representa a ese ente impreciso que es «el público», «la audiencia», «la concurrencia». Veamos esta protesta básica, del artista hacia el crítico: «Hablaste mal de mi puesta teatral, ¡pero al público le encantó! ¡Aplaudió a rabiar!» Obviemos la posibilidad de que mucha gente pueda aplaudir por mera cortesía, y no por un ejercicio de la crítica encarnado en la palma de sus manos, ¿cómo puede decirse, así de suelto, que «al público» le encantó tal o cual obra? Imagino una posibilidad: que los, digamos, 100 espectadores presentes tuvieron muchos

modos de apreciar la obra, y que a algunos les gustó mucho, a otros poco, y a otros nada. Algunos entendieron la obra de palmo a palmo; otros se durmieron un rato o se distrajeron con la belleza corporal de la actriz o de alguien allá, en la primera fila. Algunos se divirtieron, y otros quedaron casi mal de la cabeza porque el condimento emotivo de la pieza los acongojó. En ocasiones se produce la supuesta conexión: la audiencia aplaude a rabiar, y el crítico elogia la obra. Entonces el artista no dice ni «mu»; por más que, si es un buen artista, sabrá mejor que cualquiera de los que vieron su obra si realmente vale tal ovación y tal elogio. En cambio, cuando el artista recibe aplausos del público y «palos» de la crítica, a veces cae en la descalificación miope. Hacia el crítico claro, que «vio otra obra», o que «tiene algo personal con el artista», o que «no se dio cuenta de que sí a todos les gustaba, la obra era buena»; o que, simplemente, «no sabe nada del arte del cual está hablando». Todo ello podrá ser cierto, con la diferencia de que poco le habría importado al artista si la crítica no le era favorable... Ahora bien: ¿y si ocurre otra posibilidad? Porque lo que puede suceder es que el libro termine y el lector se lo olvide. Que la pintura sea vista sin el menor interés. Y puede suceder que la obra teatral acabe y el público, no sólo no aplauda sino que rechifle, que proteste, que abuchee, que tire tomates. Pero igual, al crítico le puede parecer que, eso que acaba de ver, es una obra digna del mayor elogio. ¿Y entonces, qué hace el artista? Lo más probable es que allí sí, por primera vez, le crea al crítico y no a la masa, que sienta que «por fin alguien lo entiende».

Pero, atención. Muchas veces se plantea una dicotomía absurda: el crítico versus el artista. Casi siempre, como hemos visto, la oposición aparece cuando la opinión del crítico no abunda en elogios para con la obra del artista. Y allí radica un error, ya que el crítico y el artista, generalmente, deberían disentir más que coincidir. Eso mismo. Uno está para preguntar y otro para responder (faltaría decidir cuál hace cada cosa, es cierto), pues juegan distintos roles. Y porque, si se quiere, pueden prescindir uno del otro. Esto último puede sonar absurdo, pero si somos estrictos, el crítico sólo necesita la obra y si quiere puede ignorar al artista. Y el artista, puede preocuparse bien por su obra y que sea vista, más allá de si recibe o no una opinión.

Por lo menos por el momento. Una obra maestra de la literatura, perdida en un viejo armario por siglos, puede salir a la luz y ser leída, alabada o denostada. Pero que no quepan dudas: esa obra estaba allí desde antes, y si prescindió del crítico y ya su autor está muerto, no ha cambiado; es la misma, tiene las mismas palabras, la misma idea argumental o poética, ya fue escrita; ya fue una obra y lo seguirá siendo por siempre.

Quizá por esto es que el crítico nunca puede *destru*zar una obra. Si mereció una crítica desfavorable, o muy desfavorable, el artista tal vez se sienta ofendido. Pero eso que ofendió tanto al artista es sólo una opinión, no una sierra eléctrica. Borges decía respecto de las adaptaciones cinematográficas de una novela, algo que puede aplicarse a la crítica: el libro sigue allí, en el anaquel. Intacto. Si el crítico realmente pudiera destruir una obra cuando habla mal de ella, el artista debería entonces aceptarle crédito cuando le prodiga una crítica elogiosa, porque lo que estaría haciendo en ese caso es, entonces, construirla.

Un vicio común también es el del «consagracionismo» crítico, o su opuesto gemelo, el «expulsionismo». Hay críticos que parecen más bien empresarios de turismo, que venden pasaje a un destino único: «Crucialandia». Es que muchas veces abunda una apremiante necesidad del crítico por hallar, en la obra, la vuelta que desata el nudo gordiano del arte, la bisagra que empieza a chirriar en la historia de la estética, la pata en la estantería del canon, la pieza crucial; esto es, la necesaria, inolvidable: la obra maestra. Con el vigor de su prosa, es capaz de encontrar en una ocurrencia ingeniosa un Hamlet. El *Guernica*, en una mancha que el pintor olvidó limpiar. La *Tierra baldía*, en una rima patética que el poeta escribió con una palabra que, quizá, ni entiende. Porque el crítico se cree muy importante, a veces: le parece que le tocará a él presenciar el cimbronazo artístico del que se hablará por el resto de la historia. El efecto inverso es similar: el crítico se enfada porque no halló en la obra del autor local a *Esperando a Godot*, o abre un nuevo libro y eso que lee está muy lejos de *El Aleph* de Borges; cuando se restriega los ojos porque la perspectiva de tal lienzo pondría los pelos de punta a Vermeer.

Lo cierto es que la mayor parte de las obras artísticas que veremos en nuestra vida no son ni las mejores ni las peores. No todos los días hay un Joyce escribiendo

el *Ulises* y, probablemente en este momento, no se esté filmando una nueva *Citizen Kane*. Pero sí es muy posible que en esta obra teatral que está por representarse exista un hallazgo novedoso, al menos uno. Quizá haya una interpretación notable, quién sabe si de las mejores que puedan verse de tal o cual personaje. ¿La mayoría son obras mediocres? Sí, en el sentido que encajan en la media, en las obras correctas: bien hechas, bien escritas, bien puestas, bien actuadas, bien pintadas, bien filmadas.

Un lugar común es pedirle objetividad a la crítica. Pocos reclamos más absurdos: ¿cómo puede ser objetiva una opinión? Una crítica objetiva es tan posible como una fotografía invisible. Lo más que puede pedirse a la crítica es que sea honesta, pero esa honestidad siempre será difícil de medir para cualquiera que no sea el crítico mismo. Sólo él sabrá con sinceridad si lo que dice es lo que opina realmente; si no está dando una ayuda por debilidad para con el autor de la obra, o por ideología, o si no está castigando por las razones opuestas. «*No existe la objetividad*», confirma el crítico Roberto Pagés. «*Todo crítico – nos dice – tiene su cultura de origen, su educación adquirida y su sensibilidad (o la ausencia de ella). Con ese bagaje dará, inevitablemente, una opinión avalada, o no, por la capacidad y el conocimiento que pueda aportar (le) desde esas mismas condiciones*»<sup>5</sup>.

Hasta ahora, en vez de pensar en lo que la crítica hace, hemos enunciado lo que no debe hacer. ¿Cuál es, entonces, el espacio genuino para la crítica? Antes decíamos que la obra podía prescindir de la crítica. Aunque si nos atenemos a la idea de que una obra es siempre opinable, porque despierta la expresión de puntos de vista sobre ella, deberemos coincidir con la visión de Fausta J. Alfonso, quien asevera que «*el crítico, hoy por hoy, y ante la avalancha de propuestas artístico-espectaculares, es un mal necesario cuya figura cada vez encuentra más justificación, sobre todo entre el público. El venerable público. Que, en definitiva, decide por sí solo, pero que no se siente subestimado por las sugerencias de esos señores a quienes se los acusa (vaya antigüedad) de ser artistas frustrados*»<sup>6</sup>.

¿Es la crítica necesaria o innecesaria; prescindible o esencial? Si partimos de la primera de nuestras

premisas, acaso, sí: la crítica será inútil. Porque, repetimos, no es servil. Pero si no es útil para la obra en sí, tal vez no podamos decir lo mismo del lector de un comentario crítico. Para Alfonso, la crítica debe ser pedagógica y orientadora, pero no culminar en el mero juicio. En sintonía, otro crítico local, Walter A. Ravanelli, opina que a veces la crítica se justifica, cuando el público no aprecia el arte, si contribuye «a reparar todos estos errores, estos tics, estas manías de conducta o de conocimiento»<sup>7</sup>. Prefiero insistir: la crítica no está al servicio de nada. Para el caso, el arte mismo no lo está. Pero, porque no es utilitaria, la crítica se alza como un sistema que contribuye a la reflexión y al pensamiento; porque es reflexión y pensamiento en marcha. En este punto, es preferible ver a la crítica como un diálogo. Una conversación imaginaria en la que, si bien el crítico tiene la ventaja de compartir con muchos su propia opinión, el lector, en cambio, tiene la posibilidad de cambiar, mejorar, adaptar o reafirmar su postura. La crítica debería ser leída (o escuchada) después de la visión de la obra, de la misma manera en que fue escrita, en una instancia posterior a ésta. De otro modo, se está realizando el camino inverso, o se está transitando una senda diferente que quizá no conduzca ciertamente a la obra en sí. Hoy en día, un servicio que la crítica ejerce sin intención es el de ser orientadora: «hay que ver tal filme; hay que esquivarle a la puerta de tal teatro; no hay que comprar tal libro; no hay que mirar tal cuadro». Buscar orientación en una crítica puede resultar una decepción: o con la obra, o con el crítico. En cambio, si crítico y lector comparten la visión previa de la obra, la cuestión se simplifica para bien: cuando ojos y textos se crucen, se estará allí ante la conjunción de dos apreciaciones, que pueden ser coincidentes o distintas, pero que, juntas, podrán repensar la obra, interpretarla, repasarla. Hasta, casi, echarla andar otra vez. En ese caso, la obra entonces, no habrá concluido cuando caiga el telón, sino recién después, cuando el espectador lea la crítica.

Visto así, pareciera que la función de la crítica depende menos de su autor que de su receptor. Si queremos saber para qué sirve la crítica no le preguntemos ni al crítico ni al criticado. Preguntémosle al lector. Aunque nos termine confirmando lo que suponíamos: «la verdad, como el arte mismo, la crítica no sirve para nada».

---

*“Muchas veces se plantea una dicotomía absurda: el crítico versus el artista. Casi siempre, como hemos visto, la oposición aparece cuando la opinión del crítico no abunda en elogios para con la obra del artista. Y allí radica un error; ya que el crítico y el artista, generalmente, deberían disentir más que coincidir. Uno está para preguntar y otro para responder (faltaría decidir cuál hace cada cosa, es cierto), pues juegan distintos roles”.*

---

#### NOTAS

- 1.- RIVERA, JORGE B., *El periodismo cultural*, Buenos Aires, 1995.
- 2.- ANTÍN, Eduardo (QUINTÍN), «Editorial», revista *El amante*, agosto de 1996.
- 3.- OUBIÑA, DAVID, «Reflexiones sobre la crítica», revista *El amante*, marzo de 1993.
- 4.- AYRTON, WILLIAM, en *Harmonicon*, marzo-abril de 1825 (citado por diario *Ambito Financiero*, 21 de marzo de 1997).
- 5.- PAGÉS, ROBERTO, «Pasión de los fuertes», en revista *El Amante*, febrero de 1993.
- 6.- ALFONSO, FAUSTO J., «Un mal necesario», en número temático *El Altílo, Diario Uno*, 20 de noviembre de 1994.
- 7.- RAVANELLI, WALTER A., «La crítica, esa bagatela de tremenda importancia», en número temático de *El Altílo, Diario Uno*, 20 de noviembre de 1994.

# Los críticos, una especie en peligro

por ALBERTO CATENA (desde Buenos Aires)\*

Semanas atrás, buscando en Internet algunas notas e informaciones relacionadas con seminarios o congresos de teatro en España, leí una frase que me llamó la atención, sobre todo porque sintetiza, de algún modo, la sensación que muchos críticos teatrales experimentan respecto de la continuidad de su profesión o de la consideración con que los medios periodísticos, en particular los gráficos, tratan a su especialidad. La frase decía: «Las críticas de teatro podrían hoy desaparecer de los contenidos de los periódicos y nadie se daría cuenta de ello». La afirmación pertenece al crítico teatral español Javier Villán y fue hecha durante las sesiones de la séptima edición (la de 2002) de **Asken-cuentros**, un foro dedicado al estudio y debate de los fenómenos dramáticos que se realiza en Donostia, San Sebastián, todos los años a fines del otoño boreal.

Tal vez el pronóstico sea excesivo, pero es ilustrativo –insisto– del clima imperante frente a la desvalorización creciente que sufre la crítica teatral. De lo dicho por Villán se podría deducir que el colapso de la crítica se visualiza en dos frentes claramente delimitados: el de los contenidos de medios gráficos y el de los lectores, puestos que éstos no percibirían, de producirse, su eliminación en esas publicaciones. En el primer caso, se trataría de la menor importancia que dentro de los espacios escritos de diarios y revistas se les otorga a los análisis de los espectáculos teatrales. En el segundo, de la pérdida de valor que esos comentarios o análisis tienen para los lectores, que al parecer no le adjudicarían ya la jerarquía de otros tiempos, no los juzgarían como referentes idóneos –moral y conceptualmente irreprochables– para orientar sus opiniones. En la radio y la televisión, esa desvalorización existe también, pero es un problema de origen, histórico. Allí, la crítica nunca tuvo un lugar demasiado destacado.

## ¿QUÉ PASA CON LOS LECTORES?

El problema es complejo y exige un abordaje en detalle a fin de evitar las siempre tan indeseables generalizaciones. En cuanto al comportamiento del público lector, de aquel que aún lee o en su momento leía críticas teatrales, es difícil saber –sin contar con estadísticas precisas– qué es lo que ocurre. Hay infinidad de preguntas que contestar al respecto. ¿Se lee menos críticas que antes? En principio, se podría creer que sí, porque si hay menos lectores en general –y este dato lo proporciona la reducción comprobada en la cantidad de compradores de diarios y revistas– debe haber sin duda menos lectores en particular de materiales periodísticos dedicados al teatro. Pero, si se quisiera avanzar un poco más, podríamos preguntar: ¿y entre los que han sido tradicionalmente lectores, también se ha producido ese achicamiento? Y si se produjo, ¿por qué pasó eso? ¿Por qué se consume más información audiovisual o porque se desconfía más de la crítica? ¿O por alguna otra razón?

A menudo se dice: la gente le presta cada vez menos atención a los críticos y prefiere orientarse por el consejo difundido «boca a boca» por amigos o conocidos. Es un hecho comprobado que el éxito en Buenos Aires de algunas obras comerciales tuvo como apoyo principal la divulgación de ese mecanismo de recomendación oral. Pero, ¿por qué ese mecanismo ha alcanzado tanta potencia, capaz incluso de revertir la opinión adversa con que algunos críticos han recibido ciertas obras? ¿Se trata del descrédito de los críticos o de una forma de la comodidad mental que lleva a aceptar la sugerencia de un camarada y evitar una investigación más detallada? ¿Y qué ocurre con las personas que se guían solo por las recomendaciones que se transmiten por radio y televisión? Las preguntas podrían seguir hasta el infinito,

(\*) Periodista, crítico teatral y docente. Actualmente dirige la revista Cabal.



porque el fenómeno de la recepción es lo suficientemente vasto e intrincado como para alejar cualquier tentación de despacharlo con solo suposiciones.

Lo cierto, de todas maneras, es que en las últimas décadas se han producido cambios sustanciales en la sociedad respecto de los productos culturales. Todos coinciden en que el hombre de estos días, por distintas razones, lee menos, no solo libros sino también diarios. Y que, como producto de esa disposición más débil hacia la lectura, requiere noticias más cortas, más masticadas, que eviten el esfuerzo de la interpretación. Desde luego que este hábito no es generalizable a todos los estamentos sociales. Hay todavía nichos de lectores muy gravitantes dentro del espectro social, pero en la visión de los diarios el modelo de lector al que hay que adaptarse de manera gradual es el que tiene cada vez menos tiempo para la lectura y la reflexión, el ciudadano típico de una época de «pensamiento débil». En el esquema de Villán este es el lector para quien la desaparición de la crítica teatral de los contenidos de un medio gráfico pasaría inadvertida o le resultaría indiferente. Para esa gente la crítica es ya un caballo muerto. ¿Esta tendencia se ahondará en el futuro o habrá posibilidad para algún cambio? No lo sabemos, se podría contestar para dar una respuesta que no suene demasiado pesimista.

No se puede ocultar tampoco que, frente a un panorama como éste, nada halagüeño, sigue existiendo en la Argentina una comunidad teatral muy poderosa, como lo demuestra el nivel de producción anual de espectáculos. En Buenos Aires solamente, por fin de semana, se pueden ver más de 150 obras de teatro de distinta naturaleza. Esa comunidad conserva aún hoy, en tiempos de merma de público, un valor simbólico nada desdeñable, que hace desaconsejable para cualquier medio gráfico suprimir ese viejo reducto de la tradición escrita que es la crítica. ¿Qué diario de los considerados «serios» —Clarín, La Nación o Página 12— se animaría a cargar con el desprestigio que acarrearía una medida así? Es evidente que una constelación conspicua de intelectuales y hombres de teatro —más

*"A menudo se dice: la gente le presta cada vez menos atención a los críticos y prefiere orientarse por el consejo difundido 'boca a boca' por amigos o conocidos. Es un hecho comprobado que el éxito en Buenos Aires de algunas obras comerciales, tuvo como apoyo principal la divulgación a través de ese mecanismo de recomendación oral. Pero, ¿por qué ese mecanismo ha alcanzado tanta potencia, capaz incluso de revertir la opinión adversa con que algunos críticos han recibido ciertas obras?"*

allá de la opinión personal que le merezcan los críticos y la crítica de teatro— protestaría por la desaparición de un espacio de esa naturaleza en la prensa, porque ese espacio, sea de alta o baja calidad, refleja una costumbre viva, que es la de comentar y debatir los espectáculos, y que por lo tanto no hay que perder. Tal vez sí mejorar, pero no perder. La convivencia entre críticos y teatristas ha sido históricamente polémica, plagada de malentendidos, roces y rencores. Nadie, sin embargo, zanjaría sus diferencias con el otro propiciando la abolición de la crítica teatral. En este sentido, a este sector de lectores no les resultaría indiferente esa supresión.

### ¿QUÉ OCURRE EN LOS MEDIOS?

Dentro de los medios, que sería el otro aspecto aludido por la frase del estudioso español, se han producido también cambios sustanciales, desde luego que con las variantes propias que ofrece cada situación concreta. Pero, sin que todavía el crítico teatral se haya convertido en una figura decorativa, su trabajo ha sido sometido a nuevos enfoques, que debilitaron su peso específico, su valor como producto periodístico. El rol informador del público que cumplía la crítica e incluso

formador de opinión ha quedado poco menos que en el arcón de los recuerdos. Las críticas se publicaban antes al día siguiente del estreno de una obra. Ahora pasan a veces semanas y ni aparecen. Y en determinadas ocasiones ni siquiera se publican, a pesar de haber ido el periodista a ver el espectáculo. Nadie, salvo los responsables del hecho escénico que esperan una evaluación de su trabajo —una devolución se dice ahora—, se sorprende de que estas omisiones sucedan. Algunos editores sostienen que la publicación casi inmediata de las críticas no tiene hoy sentido porque la noticia del estreno se conoce antes por radio y televisión. La noticia sí, pero ¿y la evaluación? Es que esto es ahora lo que menos importa. En otras ocasiones, en las redacciones de espectáculos de algunos diarios se estaba atento a lo que se publicaba en otros, existía una suerte de sana competencia por lograr la prioridad informativa. En teatro, eso se podría decir que no ocurre más. Es más, cierto desprecio por lo teatral y lo cultural en general llegó en determinado momento —en la actualidad ese fenómeno se ha atenuado algo— a propiciar la idea de que, para conducir con buen ojo la sección de espectáculos de ciertos diarios, lo mejor era designar a periodistas que vinieran de otras especialidades: de-

*"Dentro de los medios, (...) se han producido también cambios sustanciales, desde luego que con las variantes propias que ofrece cada situación concreta. Pero, sin que todavía el crítico teatral se haya convertido en una figura decorativa, su trabajo ha sido sometido a nuevos enfoques, que debilitaron su peso específico, su valor como producto periodístico. El rol informador del público que cumplía la crítica, e incluso formador de opinión, ha quedado poco menos que en el arcón de los recuerdos."*

porte, sociedad, información general, por ejemplo. De ese modo se lograba no tener que lidiar con hombres prejuiciados con las «manías» de la especialidad en esa sección. Tener a un periodista de la talla de Homero Alsina Thevenet al frente de la sección de espectáculos de un diario de estos días, se consideraría un anacronismo. Ni que decir contar, en la jefatura de redacción de una revista, con un escritor como Juan Carlos Onetti o Juan Gelman. Eso es el pasado. Por supuesto, muchos diarios continuaban manteniendo en sus staffs excelentes críticos, pero es evidente que la potencialidad de su talento no se aprovecha como podría serlo. Por lo demás, las nuevas camadas de periodistas no son formadas con el rigor necesario, lo que hace sospechar que, de seguir así las cosas, con los años varios de esos nombres, incluido el del que escribe esto, serán recordados –si es que se les otorga el piadoso privilegio de no meterlos en el cono general de amnesias públicas y privadas– nada más que como dinosaurios de una especie exótica.

De cualquier modo, las modificaciones, insistimos, varían de lugar a lugar e incluso dentro de una misma publicación se notan a menudo golpes de timón, que

obligan a revisar algunos rumbos que no se muestran aptos. Hace algunos años, algunos periodistas, entre ellos Guillermo Saavedra, señalaban una tendencia general de los diarios a otorgar menor centimetrage a los comentarios de teatro, a favorecer el empobrecimiento del lenguaje y banalizar los contenidos, a marginar los espacios dedicados a la cultura, todo ello justificado por la búsqueda de una supuesta mayor legibilidad de los materiales para el lector. Esto es cierto en líneas generales, si bien no se da del mismo modo en todos lados.

**Clarín** es, seguramente, el diario que exhibe con mayor claridad estos cambios. En uno de los famosos diseños a los que fue sometido el diario, se produjo un episodio que es bastante ilustrativo de lo que se busca. Al comentar la necesidad de escribir materiales más cortos, uno de los responsables del nuevo estilo señalaba a una crítica de teatro, escrita por Gerardo Fernández, como el antimodelo de lo que se debía hacer. La nota era bastante larga, pero tenía una profundidad de análisis y cantidad de información que podía mostrarse en esa época, y aún hoy, como un verdadero paradigma de lo que debe ser una crítica. Fernández,

quien se enteró de esa anécdota por comentarios de sus compañeros, contaba el hecho con el estupor propio de quien, formado en los rigurosos preceptos del viejo y entrañable periodismo, ve venir la catástrofe. Por suerte, tenía también el suficiente humor como para reírse de esas barbaridades.

¿Cuál era la explicación para escribir todo más breve? Los teóricos del nuevo diseño –muchos de ellos procedentes de España, de ese país tocado por la «azaridad», según lo definió tan bien el recordado Manuel Vázquez Montalbán– tenían su explicación: el lector ahora lee menos, y va «picando» en la información, como si estuviera frente a una gran mesa y eligiera muchos manjares, pero muy poquito de todos ellos. Lee sólo los copetes o el comienzo de las notas. Y todo lo que es más reducido. Tiene estos nuevos hábitos porque se los ha enseñado la cultura del zapping y el culto por la jibarización. Entra a la noticia por varios frentes. Ante eso, lo que hay que hacer –decían y dicen estos teóricos– es escribirle todo bien fragmentado y chico para facilitarle las cosas. Esa obsesión por la miniaturización llegó en **Clarín** a extremos algo caricaturescos, porque en algún momento todas las críticas salían tan pequeñas, que podían confundirse en tamaño con las guías de calificación –otra tontería de estos tiempos– y reseña del elenco, y responsables del espectáculo. De este sarampión por lo minúsculo en materia de crítica, el diario de los Noble parece estar ahora de vuelta, porque los comentarios han vuelto a tener más espacio. Hubo un momento en que la nueva orientación parecía conducir a la defunción virtual del espacio de información teatral, como servicio regular al lector.

En lo demás, la sección de Espectáculos en general, parece haber acentuado esa tendencia a lo «small» y al predominio de lo banal. Las secciones de chismes y pastillas de color sobre la farándula han ganado un lugar dominante, y la mayor parte de las páginas están dedicadas a tratar temas vinculados a la televisión, el gran negocio del multimedia. Cualquier motivo es bueno para inventar una nota de tapa tratando los temas de algún programa de telenovela, como si fueran fenómenos sociológicos. Algunos de los pretextos son a menudo muy pobres, y está muy a la vista el famoso «chivo» (propaganda encubierta). Ni qué decir si un programa es llevado luego al teatro; cuenta con todo el

apoyo promocional y la cobertura vuelve a tener espacio amplio. Para **Clarín**, su lector promedio no es el hombre que va al teatro, sino el televidente. El razonamiento es entonces el siguiente: si el público que lee el diario no lo hace para enterarse de lo que dice la crítica, ¿para qué se la publicará con rapidez y profundidad? Cuando la profundidad y la calidez de escritura existen, es por mérito exclusivo del periodista que escribe, de su responsabilidad y talento, porque el diario no lo exige. Es más, la directiva apunta siempre a mediocritar, a empobrecer el vocabulario, a no «intelectualizar». Nivelar hacia abajo, porque el lector promedio de **Clarín** es el hombre que tiene poco tiempo para analizar e interpretar. Mucho menos para recurrir a un diccionario. A los que quieren leer, atragantarse con cultura, el medio les provee ahora, pagando un plus, el semanario **Ñ**.

En **La Nación**, en cambio, «el blanco» (el espacio) para la sección de espectáculos sigue siendo, para el teatro particular, amplio. Es un hecho para destacar porque, en líneas generales, el matutino de los Mitre ha ido, poco a poco, «aclarinándose»; ha ido adoptando algunas de las pautas de modernización seguidas por su rival de la calle Piedras. El ejemplo más claro es la revista de los domingos. Una es muy parecida a la otra, y las dos son realmente poco afortunadas, sobre todo teniendo en cuenta la movilización de recursos técnicos que se ponen en juego para confeccionarlas. Pero en teatro, cultura y espectáculos, no. Es cierto que **La Nación** no tiene aún un canal de televisión, lo cual la libera de la incordiosa tarea de tener que dar apoyo constante al medio, pero por el momento algunos de los hábitos del buen periodismo —algunos, no todos— están mejor defendidos allí. Respecto de **Página 12**, el matutino que, por las características del público al que se dirige, debió tener desde el principio la sección de teatro más nutrida, hubo un tiempo en que los comentarios eran realmente exiguos. Últimamente, se ve una mayor preocupación por darle más espacio a esa especialidad.

Desde luego, la pérdida de relevancia de la crítica teatral en los medios gráficos tiene que ver con una devaluación cultural más amplia. No es que haya una cruzada o una conspiración dirigida con saña a borrar a los críticos del mundo. Es el producto de la nueva cultura de época, en la que lo principal es transformar

al ciudadano pensante en un consumidor de mercancías, lo más ágrafo posible y devorador exclusivo de golosinas visuales. En el excelente libro **La marca de la bestia**, Aníbal Ford analiza algunos de los rasgos que aparecen como fundantes de esta etapa, caracterizada por la hegemonía del info-entretenimiento, el clivaje hacia la desinformación, y el desprecio al ciudadano, tres ejes del flamante paradigma que algunos han dado en designar ya como «postperiodismo», o sea, un tipo de actividad donde lo fundamental ha dejado de ser la transmisión de información a la sociedad lo más veraz posible, para convertirse en una suerte de servicio de prensa multifuncional, destinado a dar apoyo promocional a los negocios del medio.

«Bajo este rubro, bajo el cóctel de información y entretenimiento —dice Ford—, de temas pesados e intrascendentes, banales, escandalosos o macabros, de argumentación o de narración, de tragedias sociales comunicadas en tiempo de swing o narradas como películas de acción, se podría ubicar y explicar el escandaloso centimetrage y secundaje dado al clan Samantha/Coppola/Viale, o a la candidatura de Scioli como diputado, a la cultura de 'ricos y famosos', y a los chismes de celebridades ('celebrity gossip' en el periodismo inglés, uno de los líderes del amarillismo). O la posibilidad de que el asesinato de José Luis Cabezas, u otros temas, sucumban a las lógicas de las noticias commodity.» Esta saturación de noticias triviales se complementa a la vez por lo que Giovanni Sartori define en **Homo videns. La sociedad teledirigida**, como una estrategia constante de subinformación. No desinformación, que también existe, sino también escasez de noticias relevantes. La información sería sobre política, según estudios realizados por los propios norteamericanos, se redujo en una sexta parte. A fuerza de estar subinformado, el lector termina por perder de vista el mundo, los temas que son importantes para la identidad y la supervivencia, para los problemas que desvelan o acucian a las sociedades.

El mercado mediático global está dominado, en el mundo, por 9 o 10 corporaciones trasnacionales que rankean entre las principales firmas del orbe: Time Warner—AOL, Disney, Bertelsmann, News Corporation, Sony, Viacom o Vivendi. Estas, y unas cincuenta más (entre ellas **Clarín**, que en 1996—1997 estaba en el

lugar 38 por su índice de facturación), controlan la mayor parte de los medios del mundo: publicación de libros y revistas, producciones para televisión, propiedad de canales de aire y de cable, sistemas de televisión satelital, producción de films, publicación de diarios. La mayor parte de las publicaciones del orbe, con diferencias, y en un proceso dinámico que no es lineal ni exento de contradicciones y cambios continuos de tácticas, se han sumado a la lógica de esas corporaciones que, salvo en el caso de los mega espectáculos destinados al turismo mundial, han decidido inferiorizar al teatro, y a la cultura pensante en general, por no cumplir una función económica e ideológica necesaria para el sistema. Y han condenado a los críticos a espacios cada vez más estrechos y fragmentados, y de muy poca visibilidad, como los de aquella caverna concebida por la alegoría de Platón (tan parecida a nuestra época), donde sólo vemos sombras de la realidad: las sombras de lo que se supone es transmitido a través de grandes y multiplicadas pantallas.

La tendencia de la nueva ideología de la comunicación, de unificar el sentido mediante la monoglosia –pocas palabras pero claras–, de simular que todo es transparente (cuando en rigor no lo es, debido a la inmensidad de lo que se oculta), intenta cumplir en los medios un sueño peligroso, como lo dice Eduardo Grüner en su estupendo ensayo **El fin de las pequeñas historias**: incapacitarnos para la interpretación del mundo. Y al no interpretarlo, redimirnos de esa penosa tarea que ha sido siempre transformar el mundo. Toda interpretación, al problematizar la inmediatez de lo aparente, como señala ese autor, introduce una diferencia en la sociedad, y con ella, una inquietante sensación de extrañeza, de que el mundo guarda secretos no dichos, faltas y estigmas que no se pueden tolerar.

«Las monumentales narrativas teóricas de Marx o Freud –comenta el mismo autor– están montadas sobre la idea de que las grandes producciones ficcionales de las sociedades (llámense ideología, religión o fetichismo de la mercancía), o de los individuos (llámense sueños, lapsos o alucinaciones), no son, en sentido vulgar, mentiras, sino regímenes de producción de ciertas verdades operativas, lógicas de construcción de la realidad, que pueden ser desmontadas para mostrar los intereses particulares que tejen la aparente univer-

salidad de lo verdadero.» El arte, y el teatro como una de sus expresiones, cuestionan esas lógicas que intentan mostrar un universo sin fisuras ni contradicciones, abren a cada momento un vacío de sentido allí donde la totalidad imperante dice que todo es armonía; un vacío de sentido que cada sujeto debe decidir en libertad cómo (y si) va a llenar. De ahí el terror a lo poético.

La crítica de teatro, aunque no modifique el mundo, está del lado de los que quieren interpretarlo, como lo indica la propia etimología de la palabra. Su labor debe estar pues en la vereda de los poetas, de los hacedores de arte, se llamen escritores, dramaturgos, pintores o músicos, para ayudarlos a profundizar esa mirada con la que revelan los misterios y horrores del universo, pero también para mostrar sus debilidades cuando no cumplen, por las razones que sean (pereza, mercantilización o falta de fuego) ese deber sagrado. Sin esa interacción, el trabajo del crítico no tendría sentido. En esa línea se formó su mejor tradición. De ahí que Platón también hubiera podido echarlos de su ciudad ideal, como se los intenta expulsar hoy.

Las actuales teorías que se elaboran para explicar por qué el ciudadano lee menos o va menos al teatro, intentan mostrar esos cambios como hechos definitivos. Pero ya se sabe: toda costumbre cultural es construida. Y todo lo que se construye se puede también deconstruir, aunque lleve tiempo. Y aun en el peor de los casos, aunque esas costumbres hubieran venido para instalarse de una vez por todas, siempre habrá un lugar que los críticos podrán levantar para seguir realizando su labor. La fragilidad a que se expone la crítica teatral en los medios gráficos de mayor difusión, no significa que ella tenga que desaparecer. Allí donde se la mate, puede resucitar en otro lado. Aun en los tiempos de mayor intemperie u oscuridad, de peor ignorancia, los que quisieron pensar, no acomodarse a los totalitarismos unificadores, encontraron formas de resistir, de oponerse, de mirar el mundo de otra manera. ¿Por qué no seguiría ocurriendo? Si eso sucediera así, los críticos podrán volver a ser referentes para aquellos sectores de la sociedad que necesiten consultarlos o dialogar con ellos, esta vez en un intercambio de iguales que está muy lejos de aquella omnipotencia de jueces inapelables y odiosos que alguna vez tuvieron, y que tan dañina e injusta fue para el mutuo conocimiento entre las partes interesadas.

# El placer de ver para contar

por PATRICIA ESPINOSA (desde Buenos Aires)\*

## 1.- ¿TRAIDOR!

La primera vez que vi a un crítico teatral en acción yo tenía diez años y estaba mirando por televisión una película de Doris Day. En ella, un prestigioso crítico newyorkino – a cargo de David Niven – era vapuleado sin ningún miramiento por un productor y su temperamental actriz.

Lo peor del asunto no era la cachetada que le propinaba la diva, sino la acusación de “traidor” con que lo agredía el productor, a la sazón, su amigo de más de veinte años.

## 2.- LOS CRÍTICOS DIJERON: “SU POESÍA SE OPONE A NUESTRA CIENCIA”

Pero claro, no todos se vengan con un insulto o - ¡Dios nos libre! – una cachetada. Ionesco, por ejemplo, optó directamente por castigar a sus enemigos con la mejor de sus armas: el texto dramático.

El episodio que ficcionaliza Ionesco en su obra alude a ciertos críticos franceses que en su momento se habían mostrado muy poco permeables a las particularidades de su obra. Antes que cuestionar sus propias convicciones habían preferido atrincherarse tras una parva de teorías que echaban por tierra esta novedosa manera de hacer teatro en la que Ionesco fue pionero.

Para cualquier crítico teatral, una pieza como **La improvisación del alma** es en cierta forma una incómoda advertencia (siempre y cuando pueda ir más allá de la ofensiva caricatura que esta obra le devuelve).

Cualquiera podría acusar hoy a Ionesco de exagerado pero nunca de mitómano. Basta con ver a ese patético trío de críticos (los Bartolomeos), engolados en su

jerga teórica y pretensiosamente científica, para recordar de inmediato algunas de las peligrosas tentaciones que ofrece nuestro oficio. Me refiero a cierta avidez por instalar verdades definitivas allí donde todavía hay un proceso creativo en gestación.

Los manuales de *cómo* hacer teatro, *cómo* abordar a tal autor o *cómo* montar determinado género en escena son algo que nunca está de más consultar, siempre que se tenga el buen criterio de suspender todo lo aprendido al comenzar la función.

“Su poesía se opone a nuestra ciencia” le recriminan los críticos a un Ionesco (transformado en personaje) como si fuera posible sostener una verdad preexistente.

Dan ganas de solidarizarse con el autor, aunque después se haga eco de uno de los mitos más nefastos para los críticos: el de su supuesta habilidad para “arruinar” carreras.

En la obra, el bombardeo teórico de estos repetidores de fórmulas sólo sirve para secar la creatividad del autor y hacerlo pensar en abandonar el teatro. Sólo el sentido común de una criada logrará ponerlo a salvo de la demoleadora diatriba de sus críticos.

## 3.- MI QUERIDO ENEMIGO

Los episodios evocados representan apenas sólo dos rasgos de la compleja relación que une a críticos y artistas.

El tema del vapuleo abarca un amplio registro de posibilidades que va desde la cara larga y el retiro de saludo a la agresión verbal, el reclamo a viva voz o, directamente, la denostación del oficio de crítico, ge-

(\*) Patricia Espinosa es periodista y crítica teatral del diario *Ambito Financiero*

*“Muchas veces pienso que la relación entre críticos y artistas se parece a esas historias de amor loco en las que ambas partes se atraen y se necesitan y aun son capaces de experimentar encuentro realmente gozosos, pero se resisten a convivir. Pero habiendo intereses tan diversos de por medio, esa convivencia no puede perdurar”.*

neralmente acusado de maledicencia, envidia, mediocridad, frustración y otras malas artes.

Todo esto forma parte del lado pesadillesco de la profesión, del que muy pocas veces se habla pero que obliga a soportar, de vez en cuando, los embates de un artista herido en su vanidad.

Ya se sabe que una crítica publicada o emitida por un medio masivo provoca una herida narcisística y por más cuidado, respeto y dedicación que uno ponga en fundamentar cada señalamiento siempre habrá alguien que se sienta lastimado, ofendido o “mal interpretado”.

Muchas veces pienso que la relación entre críticos y artistas se parece a esas historias de amor loco en las que ambas partes se atraen y se necesitan y aun son capaces de experimentar encuentro realmente gozosos, pero se resisten a convivir. Pero habiendo intereses tan diversos de por medio, esa convivencia no puede perdurar.

El público aplaude cortésmente y se retira en silencio, el amigo ensaya un falso elogio por cortesía, pero el crítico debe cumplir su tarea y asumir su rol sin traicionar sus propias convicciones. Defender las ideas propias no es algo que ayude a ganar amigos.

Nuestras miradas son parciales, nuestros juicios provisionales, nuestras verdades relativas. Somos tan humanos y vulnerables como aquellos que organizan la escena. Pero en ocasiones, los obsequiamos con algún hallazgo feliz.

“Encontraste cosas de las que no nos habíamos dado cuenta”, no son muchas las veces que uno escucha esta frase tan gratificante, pero basta con haberla es-

cuchado una vez para seguir adelante con menos temor a equivocarnos.

#### **4.- ¿QUÉ HACEN LOS CRÍTICOS CUANDO NO CRÍTICAN?**

Cuando no media una crítica publicada en términos poco complacientes para el artista o la inminencia de algún premio a la actividad teatral, existen más posibilidades de que la comunicación entre críticos y artistas circule por carriles altamente productivos para ambas partes.

Lo reconozca o no, cualquier actor, director o dramaturgo sabe que todo crítico interesado en las *Nuevas Tendencias Escénicas* está siempre dispuesto al intercambio teórico. Y no sólo a eso, también encuentra un especial estímulo a su tarea cada vez que un teatrista lo invita a acompañarlo en algún tramo de su proceso de creación.

Son muchos los críticos que se ocupan de estimular la experimentación y el desarrollo de nuevas búsquedas creativas. A través de sus ensayos, seminarios, investigaciones periodísticas, reportajes y notas periodísticas brindan un real apoyo logístico a la actividad teatral.

Esa es parte de su función social como lo es la de alentar a la producción local asistiendo a la mayor cantidad de espectáculos posibles y peleando por mejorar las políticas culturales (cumplimiento y mejora de la Ley de Teatro, control de becas y subsidios, difusión de festivales, etcétera).

Una sala que cierra, otra que se abre, una ley que no se cumple, un artista que se aventura hacia una expe-

riencia nueva y audaz, un ciclo que evoca las atrocidades cometidas durante los años de dictadura... Todos estos actos responden al mismo espíritu y a la misma necesidad y hacen que a veces críticos y artistas podamos sentir que nuestros oficios se complementan.

#### **5.- DEFECTO Y VIRTUD**

La Argentina es un país extraño. A pesar de sus constantes crisis económicas y de haber sufrido el cataclismo de una década de represión militar sigue manteniendo en Buenos Aires uno de los circuitos teatrales más atractivos y heterogéneos del mundo.

Mientras la terrible recesión económica, el caos social y la falta de ideales políticos sume a la población en un estado de abulia y desaliento antes nunca vistos, el teatro sigue cumpliendo una vez más la antigua profecía de Brecht: “También se cantará en los tiempos sombríos”.

Ni la crisis económica, ni la ausencia de políticas culturales han rebajado el ritmo febril de esta actividad que sólo en Buenos Aires ronda habitualmente un promedio de 200 espectáculos en cartelera). Como esos sueños recurrentes en los que es posible rastrear el leit motiv de una vida, la representación a la que asisto siempre sucede aquí, en este país que va a la deriva, en esta sociedad cargada de miedos y frustraciones. No importa si se trata de Shakespeare, la tragedia griega, Armando Discépolo o de un acto sin palabras. Lo que sucede en escena siempre nos interpela, siempre da cuenta de algo, siempre dice lo que tiene que decir.

Frente a ese fenómeno, que nos moviliza desde los aspectos más primitivos hasta los más intelectuales

que conviven en nosotros, el crítico sólo puede responder desde una mirada parcial, un juicio provisional y una verdad relativa. Somos tan humanos y falibles como aquellos que organizan la escena y tan dispuestos a aventurarnos en lo incierto como ellos mismos.

Por eso reivindicó nuestra subjetividad, que es defecto y es virtud, ya que nos permite ir más allá de lo formal e intelectual para conectarnos con la humanidad del texto, trascendiendo su anécdota y sus contenidos más explícitos.

Nos manejamos entre lo formal y lo material, lo sensual y lo intelectual, lo atemporal y lo histórico. ¿Por qué rechazar entonces nuestra subjetividad? Cuando puede ayudarnos a ver más allá de las apariencias.

## 6.- A NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS, NUEVAS TENDENCIAS CRÍTICAS

El concepto de Nuevas Tendencias sirve más para definir nuestra mirada frente a determinados espectáculos, que para clasificar a los espectáculos mismos. Y creo que es muy saludable que esto suceda, ya que si hay algo que asegura la vitalidad de una expresión artística en su resistencia a ser clasificada, definida o rotulada.

Cada vez resulta más difícil demarcar los límites de los diferentes lenguajes escénicos (danza, teatro, performance, teatro-danza, teatro de imágenes, de objetos, semimontado, leído, etcétera), por no hablar de la mezcla de estilos, géneros y técnicas de actuación o del gran protagonismo que han ido tomando en los últimos tiempos aquellas disciplinas artísticas (pintura, escultura, escenografía, iluminación, música, video, videodanza, entre otras) que hasta no hace mucho parecían relegadas a una función meramente decorativa.

El panorama teatral de las últimas décadas y su continuidad en los días presentes, da cuenta de una producción artística en constante metamorfosis que no termina de sistematizarse. Esto es precisamente lo que resulta tan atrayente y provocativo de ese impreciso bloque (¿histórico? ¿estético? ¿artístico?) llamado *Nuevas Tendencias*.

Es un teatro de intertextualidad y mixtura, que recicla antiguos géneros y autores y que elude tanto las marcas generacionales como las pautas ideológicas. Bombardeado por el arte, la ciencia y la tecnología y asediado, también, por el desborde de los espacios escénicos, cuya creciente ductilidad les ha permitido invadir otros ámbitos extrateatrales (ver punto 7).

Con semejante cuadro de situación ¿qué importancia tiene ahora discriminar lo viejo de lo nuevo? Eso sería más propio de un planteo bizantino que bien podría compararse con la enloquecida voltereta de un perro tratando de morderse la cola.

Como par de opuestos que se retroalimentan, lo viejo y lo nuevo sólo pueden funcionar en forma dialéctica, ya que lo que enriquece al hecho teatral es la tensión emergente de esa antinomia.

Por otro lado, el concepto de novedad hace rato que dejó de ser viable para las artes. Actualmente ha quedado más asociado a las leyes de mercado, cuya función es la de estimular el recambio de productos y acelerar la reactivación del consumo.

Hoy el teatro no es ni mejor ni peor que el de hace veinte años, pero tiene el mérito, al menos, de seguir forzando los límites de la teatralidad.

En un país donde el concepto de verdad está en crisis y donde toda referencia a la identidad está impregnada de ambigüedad y ocultamiento, no puede sorprender que el lenguaje teatral haga estallar sus propias herramientas en busca de nuevos canales de expresión.

Ya nadie conoce las reglas del juego. No hay teorías previas que precedan al texto o que engloben la representación.

Todo esto representa un enorme desafío para el crítico y por partida doble. En primer lugar, la diversidad de sistemas signícos que ofrecen los espectáculos teatrales lo obligan a interesarse en un buen número de disciplinas que antes no incluía en su formación.

Por otro lado, enfrenta también la difícil tarea de traducir materiales – habitualmente complejos y de infinitas connotaciones –, a un público que en general

más habituado a manejarse en términos de gustos y preferencias.

A veces tendemos a olvidar quién es el destinatario de nuestro discurso a pesar de que nuestra participación en los medios masivos nos ubica necesariamente en el rol de comunicadores, es decir de intermediarios entre el hecho teatral (obras, creadores y políticas culturales) y ese público que espera ser informado y orientado en aras de convertirse en un potencial espectador teatral.

Recordemos que el espacio gráfico, radial o televisivo siempre es acotado e impone sus propias reglas. Una de ellas demanda del discurso crítico una alta legibilidad. Frente a esto hay quienes se desgarran las vestiduras pensando que se trata de una aberración que bastardea el pensamiento de su autor, obligándolo a dejar de lado conceptos de fundamental importancia para la evaluación final de un espectáculo. Pero sólo se trata de un mito.

El lenguaje técnico de especialización teatral, con sus citas eruditas y sus particulares códigos de comunicación funcionan en un ámbito de investigación y estudio, al que todo crítico debe acceder. Pero no podemos pretender imponerlas en un espacio masivo, que convoca lectores de un nivel cultural más bien standard y con una capacidad de concentración y reflexión más bien escasa.

Seamos sinceros, no se trata de explicar la *Teoría de la relatividad* a un grupo de profanos, donde no hay manera de explicar las formulaciones de Einstein si no es a través de intrincados conceptos científicos. Aquí, en cambio, se trata de conectar puentes entre un espectáculo y un público masivo, al que hay que informar con inteligencia, sensibilidad y buen soporte teórico, pero sin olvidar que lo importante es ofrecerle una pista orientativa no una disertación catedrática.

## 7.- ENTRE CRÍTICOS

Entre críticos compartimos lecturas, seminarios, paneles de jurado, mesas de debate y coberturas de

*“Reivindico nuestra subjetividad, que es defecto y es virtud, ya que nos permite ir más allá de lo formal e intelectual para conectarnos con la humanidad del texto, trascendiendo su anécdota y sus contenidos más explícitos. Nos manejamos entre lo formal y lo material, lo sensual y lo intelectual, lo atemporal y lo histórico. ¿Por qué rechazar entonces nuestra subjetividad? Cuando puede ayudarnos a ver más allá de las apariencias.”*

festivales; pero, a decir verdad, nuestro intercambio de información es en líneas generales bastante informal.

Nadie pierde de vista la necesidad de organizar grupos de estudio o de efectuar algún tipo de supervisión entre colegas, a fin de hacer más eficiente y objetiva nuestra tarea. Sin embargo, aún no ha sido posible consolidar y volver fructífero ese encuentro fundante.

Existe una asociación de críticos reconocida formalmente por las principales instituciones culturales de nuestro país, pero su campo de acción no parece estar del todo definido. Algo que se hace evidente en la escasa continuidad de sus acciones (mesas de reflexión en festivales, participación como jurado en distintos premios teatrales).

Entre malentendidos y rivalidades absurdas todavía no ha sido posible nuclear más que a un puñado de

profesionales. Esto hace que las políticas de gestión que podrían encararse a través de la asociación naufraguen, en general, a mitad de camino.

La idea de un organismo que nos respalde y nucleee es algo que cuenta con la aceptación de todo crítico, pero aun así diversos impedimentos siguen paralyzando el crecimiento de la asociación.

Esas dificultades son las mismas que afectan a cualquier grupo de tareas, a saber: conflictos de liderazgo, problemas de comunicación, escasa tolerancia a la heterogeneidad, falta de cooperación, dificultad en horizontalizar la información, temor a perder la identidad propia, etcétera.

Aún así creo que cada vez es mayor el número de críticos que intentan romper con el individualismo y el trabajo “en soledad” tan característico de esta profesión.

## **8.- NADA MÁS**

*Vi teatro espiando por un agujero,  
Recorriendo una fábrica, un barrio.  
Viajando en subte, junto a una pasarela de modas,  
En una playa subterránea de estacionamiento,  
En una disco, en diversas plazas de la ciudad.  
En un pequeño chalet de la ciudad de Córdoba,  
Viajando en colectivo, en medio de un ritual funerario.  
En una antigua biblioteca hoy en desuso,  
En una biblioteca municipal en uso.  
En un templo judío en Montevideo, en una vieja usina,  
Dentro de una cárcel de mujeres.  
Vi actores volando por los aires,  
Persiguiendo al público con agua, con fuego y  
con artefactos siniestros que provocan dolor.  
Vi a un grupo de actores agazapados en la oscuridad,  
Actuando dentro de una pileta,  
Invadiendo los bares de la ciudad.  
Vi a un actor que fotografiaba a su público  
Y le tomaba las huellas digitales.  
Vi a la actriz justo cuando lanzaba su ramo de novia.  
Vi a un grupo de actores interpretando Hamlet  
Sobre la mesa de conferencias de un hotel.  
Vi a una actriz confesándole a un solo espectador  
las secretas perversiones de su personaje.  
Vi a un grupo de actores incomodando al público  
Con su silencio y aparente inactividad.  
Vi a un actor incomodando al público  
con su agresiva verborragia e hiper actividad.  
Vi que cada espectador recibía barbijos, anteojos 3D,  
una estampida de harina, una lluvia de cotillón.  
Vi que los actores a veces dan comida y otras con-  
suelo.  
Hacen llorar, nos devuelven la memoria.  
Reinventan el mundo con sus voces,  
alteran el espacio con sus cuerpos,  
hacen reír, oprimen el corazón.  
Dan miedo.*



# La incerteza como principio constructivo

por FEDERICO IRAZÁBAL (desde Buenos Aires)\*

En las últimas tres décadas, dentro del circuito artístico, el espacio y el rol de la crítica ha ocupado un lugar importante en cuanto a las discusiones y debates. ¿Qué tipo de discurso es el discurso crítico? ¿Cuántos tipos de crítica hay? ¿Hay una crítica académica y una periodística? De haberlas, ¿En qué se parecen y diferencian? ¿Qué relación mantienen “estas críticas” con el objeto –texto dramático y espectacular- en cuestión? Estas han sido algunas de las preguntas que internacionalmente han comenzado a circular, y nuestro país no ha sido la excepción.

La preocupación que históricamente existió acerca de cómo se construye una obra de arte (que encontraba así congresos, festivales y mesas varias donde críticos entrevistaban públicamente a los artistas) ahora comenzó paulatinamente a verse invertida: ¿Qué es y cómo se hace una crítica? ¿Quiénes son los críticos? ¿Son artistas frustrados?

Antes de comenzar a responder dichas preguntas, se vuelve imperante analizar ciertos elementos que significativamente han afectado al universo crítico –el periodístico fundamentalmente- aunque no tengan que ver exclusivamente con él. Y para ello haremos un muy breve recorrido histórico como para comprender las afectaciones que el discurso crítico ha recibido desde las más recientes configuraciones de mundo.

## BREVE BOSQUEJO HISTÓRICO

Nuestra pregunta ahora es inevitable: ¿Qué sucedió en el mundo como para que la crítica se convierta en un tema importante para reflexionar? Durante años la crítica ha buscado diversas formas de producirse, pero

siempre tuvo un marco contextual propicio para legitimarse, sean cuales sean sus formas y procedimientos internos. Fue muy claro, por ejemplo, cómo tenía que ser una crítica inmanente que se dedicaba pura y exclusivamente a analizar elementos internos al propio texto, o una crítica social desarrollada por un crítico que siguió los consejos brechtianos acerca de que el crítico debe mostrar cómo los procedimientos artísticos (teatrales en nuestro caso) producen configuraciones ideológicas del mundo. Otro tema clave dentro del lenguaje que reflexiona sobre este tipo de ejercicio (¿artístico, periodístico o académico?) es el de su objetividad o subjetividad.

El Romanticismo produjo claramente un tipo de crítica subjetiva, que consistía en una valoración emocional del texto criticado, teniendo sus mejores exponentes en los críticos-escritores que podían producir un nuevo texto artístico criticando a otro. Superado el romanticismo entramos en una esfera en la cual la búsqueda de la objetividad se convirtió en una meta caprichosa y peligrosa. Formalismo, Estructuralismo, Neo-estructuralismo y cuantas escuelas puedan surgir buscaron encontrar formas de análisis (no ya de crítica simplemente) que pudiesen tener algún tipo de estatuto científico, y lo hicieron aferrándose a la lingüística, que había dado importantes pasos en este sentido desde la aparición de Ferdinand de Saussure. Hoy en día hay quienes continúan negando esa subjetividad implícita en el trabajo crítico, así como también existen los críticos menos radicales que aceptan que se puede reducir a un mínimo la subjetividad recurriendo, por

(\*) Periodista y crítico teatral. Es junto a Ana Durán director de la revista Funámbulos y es columnista del programa radial El refugio de la Cultura.

ejemplo, a procedimientos hermenéuticos de interpretación, o también deconstructivos.

Toda esta complicación que abandonamos a partir de este párrafo forma parte de la historia de la crítica. Historia que implica divergencias en cuanto a los procedimientos, a los métodos, y fundamentalmente a los objetivos que pueden ser sociales, artísticos, pedagógicos, políticos, etc. Pero nos importa porque nos aclara ciertos vaivenes sufridos por los críticos en la historia (y fundamentalmente la del siglo XX), oscilando en torno a si la crítica debe dar sentido al texto, debe analizar su estructura, o socializar el texto, o si debe explicarle al lector todo eso con un lenguaje didáctico (esto es, eliminar los silencios de la obra, aplacar su opacidad) y de esta manera la crítica se convertiría en una mediadora entre la obra y su público.

Esto pudo haber tenido sentido en determinados momentos de la historia pero creemos que en la actualidad se vuelve una posición compleja y polémica, porque podríamos plantear la hipótesis de que en alguna medida la crítica ha perdido su lugar.

## LA MUERTE DEL FUNDAMENTO

Friedrich Nietzsche (y luego Martín Heidegger junto a otros grandes nombres y diversas escuelas filosóficas) firmó el certificado de defunción de Dios, y con él produce dos grandes acontecimientos al menos: la inauguración o acto fundacional del postmodernismo filosófico (no el artístico), y la aniquilación del fundamento. Dios había sido el fundamento de todo acto humano, sin él, el hombre carecería de destinador y de destinatario. A partir de allí distintos filósofos plantearon los diversos ámbitos en los cuales ya no era posible fundamentar "científicamente" un discurso. Y ante esto se alza la crítica aceptando ciegamente ese

*La crítica se desbarranca y debe buscar un nuevo espacio desde el cual ejercerse. En algunos casos hereda el poder que en el mundo contemporáneo tienen los medios y sube la pendiente para volver a su cima de lo inapelable e incuestionable, y en otros penetra la estructura académica para desde allí establecerse y volver a la producción de verdades rígidas.*

"nuevo fundamento" del fin del fundamento, o rechazándolo radicalmente.

Tanto en la aceptación como en el rechazo comenzaría a percibirse el carácter claramente efímero del discurso crítico, en tanto imposibilitado de seguir emitiendo verdades, porque ya su guía, su maestra y promotora, la ciencia (humana) también había perdido ese lugar. La crítica se desbarranca y debe buscar un nuevo espacio desde el cual ejercerse. En algunos casos hereda el poder que en el mundo contemporáneo tienen los medios y sube la pendiente para volver a su cima de lo inapelable e incuestionable, y en otros penetra la estructura académica para desde allí establecerse y volver a la producción de verdades rígidas. El dogmatismo es el nombre de este pecado, la relativización absoluta es el de su opuesto. El resultado de esto es inevitablemente instalar la prescindibilidad de la crítica en tanto discurso y en tanto institución.

Por todo esto, que no es más que una síntesis apretada de diversos fenómenos (posmodernos), es que creemos que la crítica se encuentra hoy sentada en el banquillo del acusado donde jueces, testigos, víctimas y culpables no encuentran un método desde el cual fundamentar su propio discurso, y que condujo a una escisión importante entre la crítica académica y la periodística (cosa que no ocurre por ejemplo en el caso de la literatura, donde al ver los principales suplementos culturales de los diarios más importantes de la Argentina encontramos a escritores que reseñan a sus propios pares, a académicos que reseñan a los escritores y a escritores que reseñan a los académicos o investigadores de la literatura).

En el caso teatral cada vez más se ha producido ese refugio en la institución que alberga al crítico, y en muy pocos casos se produce un cruce interesante entre ambos tipos de textualidades.

## EL “NUEVO TEATRO”, UN CASO PARADIGMÁTICO

Dentro de los ámbitos teatrales escuchamos a diario una referencia al concepto Nuevo Teatro o Nuevas Tendencias (NT), y en realidad nadie sabe lo que ese término designa. ¿El NT obedece a un listado de nombres de teatristas, a un determinado marco generacional? ¿Se encuentra en un conjunto limitado de salas o espacios de representación?

Creo que únicamente podemos afirmar que NT puede llegar a ser definido desde un parámetro absolutamente personal. Este carácter de novedoso indicado en el concepto es eminentemente subjetivo, y dependerá del conocimiento que cada espectador, incluyendo aquí al crítico y al artista, tenga. De este modo el único medio que hay para medir el carácter de novedoso de algo es mi propio conocimiento sobre estética y sobre teatro. Porque el problema del adjetivo es que precisamente es muy vago, no apunta a señalar un procedimiento en sí mismo o a un conjunto de procedimientos. Sabemos cómo funciona un texto realista, o grotesco, pero estas nuevas obras que aún no poseen un concepto categorizador podemos tan solo agruparlas bajo la idea de lo nuevo, cuando en realidad quizás sea algo viejo, reapropiado, y que precisamente el nuevo contexto es lo que lo vuelve novedoso.

Por ello es el sujeto en relación con un determinado texto el que podrá determinar que está frente a algo que pertenece a lo denominado NT, pero de manera caprichosa y arbitraria. La idea es que cuando un producto me presenta dificultades en su lectura, en su comprensión, en su manera de expresarse, siento que estoy ante un código novedoso, en el sentido de que aún no estoy capacitado para decodificarlo. Hay algo en la convención semiótica en la que yo no firmé el pacto de

codificación/decodificación. Y eso es lo nuevo, caracterizado básicamente y simplemente como un problema en mi conexión con la obra.

Y en este mismo sentido mi conexión como crítico, en lo profundamente personal y subjetivo, con NT también es sintomática, porque como espectador tiendo a conectarme con aquellos productos que intelectualmente me generan dificultades, que no entiendo, que me obstaculizan el acceso y ante los que tengo que realizar un gran trabajo, que no anula la dimensión emocional, para entender la propuesta. Y felizmente he encontrado profesionalmente que allí es donde se me ha “encasillado”. Fue un deseo personal que se vio corroborado en el campo profesional y en el deseo de mis editores y jefes para conmigo. En el diario El Cronista yo cubría los espectáculos que nadie quería cubrir, con raras excepciones. Esto hizo que no tuviese a mi cargo el teatro comercial ni el oficial, pero tampoco el de los nuevos creadores surgidos en los años 80 y principio de los 90, pero que ya están consagrados dentro del campo teatral. A mi me quedaba el resto. Y esto es algo necesario de resaltar porque no todos los diarios dedican espacio a este resto, y yo pude hacerlo. Lo mismo me sucede ahora con El refugio de la Cultura, donde Osvaldo Quiroga no me limita en lo más mínimo con relación al tipo de teatro que puedo comentar. De hecho se entera al aire de que voy a hablar. Y generalmente él hace otro estilo de teatro, cosa necesaria porque un medio necesita satisfacer la demanda de sus diferentes lectores u oyentes.

Pero el hecho de que hoy como crítico para algunos sea uno de los referentes en torno al NT obedece a una necesidad absolutamente personal que quisiera remarcar. Yo necesito aprender, permanentemente necesito aprender algo, y me gusta el arte que se dedica a hacer

eso conmigo. Que me desestructura, que trabaja a partir de procedimientos desconocidos por mí, que emite ideas al menos exóticas, desde lugares impensados hasta ahora. Pero aclaremos que esta idea de lo novedoso, no debe ir acompañada de la creencia en lo original, al mejor estilo de la innovación moderna en arte. A veces es todo lo contrario. A veces significa volver al pasado para ver lo que antes no se pudo ver, para hacer de ese pasado un presente irreconocible pero a la vez evidente y necesario de ser visto.

Y aquí es donde surge algo que me parece importante de señalar, por lo menos para debatir. Así como deben existir cambios en el arte, en el teatro, debe existir alguna Nueva Crítica. Y la pregunta inevitable es qué significa Nueva Crítica, quiénes son los nuevos críticos y en qué consiste su trabajo.

Desde mi concepción personal existe una nueva crítica solo que generalmente hay que buscarla por los bordes, porque los grandes medios tienden a homogeneizar el discurso y a exigir formas de escritura ya aceptadas, a no ser que el periodista sea lo que se considera un “periodista estrella”, que tiene la libertad de decir lo que quiera y como lo quiera sin responder a marcos formulados desde la institución misma. La nueva crítica en este momento busca nuevos espacios desde los cuales inaugurar un nuevo tipo de discurso.

Si partimos de la base de que estamos en un momento denominado por la crítica cultural y cierta filosofía como postmoderno, también debemos encontrar allí elementos que obedezcan a la modernidad. Es decir, actualmente conviven sobre nuestros escenarios espectáculos modernos, postmodernos, antimodernos y antipostmodernos. ¿Existe esto mismo en la crítica? Considero que sí, que existe actualmente una crítica moderna y una crítica postmoderna.

*Si partimos de la base de que estamos en un momento denominado por la crítica cultural y cierta filosofía como postmoderno, también debemos encontrar allí elementos que obedezcan a la modernidad. Es decir, actualmente conviven sobre nuestros escenarios espectáculos modernos, postmodernos, antimodernos y antipostmodernos. ¿Existe esto mismo en la crítica?*

¿En qué consisten cada una de estas críticas? Para resumir podemos decir que la crítica moderna se encarga de buscar y emitir discursivamente verdades absolutas en lo que respecta al texto que se comenta. Y la estructura de los grandes medios refuerzan esto apelando a la conversión de los críticos en verdaderos jueces estéticos y no en simples intelectuales que reflexionan sobre el arte. Los críticos de diarios y revistas masivas nos vemos en la obligación de evaluar con cantidad de clarines, dedos, números o letras, cual es el puntaje de una obra. Esta forma de resumir una crítica es la más clara evidencia de que el crítico debe afirmar si algo es excelente, bueno o malo. Y por lo tanto afirma ello de manera rotunda, sin dejar que el lector lo deduzca de su texto. Estas verdades por lo tanto van asociadas a una unilateralidad del sentido. Pero aclaremos que esto no obedece al crítico sino al medio, porque el mismo crítico que colabora con el "gran diario", fuera de esa estructura puede recurrir a un tipo de concepción crítica diferente, donde tiene libertades y formas de pensamiento y escritura también diferentes. Esto mismo sucede con el artista. No ofrece el mismo tipo de producto estético cuando trabaja de forma independiente al que hace cuando es contratado por el San Martín o por un productor. José María Muscari, Rubén Szuchmacher o Daniel Veronese, pese a las diferencias en sus respectivas obras, son prueba de esto que sostenemos.

La nueva crítica, la que podríamos caracterizar como postmoderna, desde mi consideración es lo que se denomina crítica hermenéutica, aquella que busca posibilidades de sentidos diversos a partir de recurrir a ejes de lectura textuales ajenos al texto artístico en sí mismo, o que formula la posibilidad de otra lectura (lo que en revistas como Funámbulos se denominó Crítica/Contracrítica, donde se establecía que el propio artista criticado u otro crítico podía hacer y decir algo distinto sobre ese espectáculo). Pero también es aquella que desde el propio discurso intenta evidenciar la búsqueda que el crítico hizo para acceder al texto, ya sea recurriendo al proceso creador, al conocimiento intelectual, a la filosofía, o a las preocupaciones que encuentra en el espectáculo. Es una forma de ofrecer como eje primordial del discurso la duda y no la verdad, la pregunta y no la respuesta.

Y esto es a lo que me refería anteriormente. Me seducen espectáculos donde tenga que buscar algo que aún desconozco, y que en el proceso de esa búsqueda aprendo algo que no sabía. Y lo que intento es que el lector o el oyente sea copartícipe de esa búsqueda, y que a partir de mi proceso pueda iniciar el suyo. Por supuesto que me he encontrado con límites que a veces me gustaría saltar. Por ejemplo evidenciar la duda como forma de decir que esto para mí excede toda línea de pensamiento. Hay espectáculos a los que uno se enfrenta y para los que no tiene una

sensibilidad estética formada como para encontrarse con ese producto artístico. Y que precisamente ahí, en esa imposibilidad de pensamiento, puede estar lo más importante del texto artístico, y que se ve reflejado en el texto crítico. A mí me llama la atención cuando veo que alguien puede hablar de todos los espectáculos con el mismo nivel de seguridad. Subjetivamente a mí me sucede que muchas veces salgo de ver algo y no tengo la menor idea acerca de lo que vi, y esto exige que acuda nuevamente o que me esfuerce leyendo y estudiando. Claro que esto solo lo puede hacer un crítico ubicado en el borde, en la periferia o en la marginalidad de la crítica, que no tiene la obligación de entregar su trabajo en fecha y hora, que puede tomarse días, semanas y hasta meses para pensar un único espectáculo. En un medio masivo esto no se puede hacer porque el medio mismo no acepta la duda, la radical al menos, y porque el lector busca también esa postura tradicional de la crítica cerrada a la diversidad. Por lo tanto los conflictos del crítico son muchos. Resumámoslos: a)el sostén del texto, el medio, tiene exigencias concretas con relación a los géneros, trabaja con una manera estereotipada y fija, porque depende en gran medida su éxito de la reiteración y la rutina; b)el crítico no puede detenerse en un único texto porque su obligación profesional está fijada en un contrato desde el que se compromete a cubrir determinada cantidad de espectáculos semanales; y c)el lector exige en función de sus necesidades determinados elementos imprescindibles dentro de un género para que sea eficaz. Estos tres elementos son los que hacen, según mi punto de vista, que exista una crítica postmoderna pero ubicada en la periferia, en medios periféricos y para un lector periférico, y a cargo de un

crítico que ha aceptado previamente bajarse de la cresta de la ola profesional necesaria para adquirir un renombre, al igual que le sucede al artista.

### LA CRÍTICA, UN GÉNERO RESPONSIVO Y AUTÓNOMO

Se vuelve necesario ahora conceptualizar explícitamente algo que estoy insinuando desde el inicio. Considero que la crítica es un género que reacciona y no acciona. Esto significa que ante un determinado producto, la acción original del artista, el crítico reacciona, pero una vez recibido ese estímulo original se llega a la creación de un texto autónomo, el texto crítico. Esta idea nos acerca a una concepción de la crítica como algo permanentemente variable, que cambia a medida que cambian las estéticas o las poéticas. Un crítico abierto a la reflexión artística que emite el teatrista, debe inevitablemente ir buscando la forma de acompañar esa reflexión. Voy a remitirme a un ejemplo que me parece esclarecedor al respecto. En el año 1956 se estrenó en Buenos Aires uno de los textos más revolucionarios del siglo XX, **Esperando a Godot** de Samuel Beckett, con dirección de Jorge Petraglia. La crítica local, en gran medida, no pudo entender los lineamientos planteados por el autor y recreados por el director, a punto tal que uno de los comentarios se tituló "Y Godot sin aparecer". Quien firma este artículo se limitó a leer a Beckett desde ejes que obedecen más a una estética realista, con una lógica causal definida, que desde el absurdo desconocido por entonces como género artístico. El crítico no tenía las bases teóricas sobre las cuales afirmar ese texto y desde las cuales leerlo para producir su propia obra. Forzó a **Esperando a Godot**, pretendiendo que dijera algo que Beckett nunca pretendió decir. En este caso no esta-

mos ante una reacción sino ante una acción, hay un texto que acaba siendo inicio y fin de una discursividad determinada, puesto que no lee lo que tiene enfrente sino que pretende que lo que tiene enfrente se adecue a su único parámetro de lectura. Yo concibo en la práctica mis textos desde otro lugar, pretendo reproducir en alguna medida la estructura del espectáculo, para leerlo desde las bases en las que creo que desea asentarse. Y ahí es donde está la búsqueda a la que me estoy refiriendo. Si tengo que criticar por determinado motivo un espectáculo realista, tengo un conocimiento preciso sobre los procedimientos, las distintas ramas y las formas que puede adquirir esta estética, y desde allí puedo leer el texto. Ahora cuando me encuentro ante una obra de lo que considero NT me sucede que carezco muchas veces de herramientas teóricas desde las cuales abordarlas. Y ahí es donde está la búsqueda. Busco el lugar desde el cual poder leerla. Esta es una forma de evitar el hacer una crítica explícita, que desde fuera pretender decir qué es y cómo se hace teatro, para partir del qué y del cómo que se plantea el creador.

Esto a la vez nos permite salir de una idea que desde mi perspectiva es totalmente falsa, como es la de acusar a ciertos productos estéticos, por lo general a los del NT, de Herméticos. Descreo de forma absoluta de este concepto que me resulta un prejuicio. Creo que hay distintas formas de arte, y que estas plantean puertas de ingreso al texto muy diversas. Que algunas de esas puertas poseen un manual de instrucciones acerca de cómo abrirlas, mientras que hay otras que no, que simplemente sugieren al lector la forma de acceder pero sin darle un mapa del trayecto para llegar al sentido o a los sentidos. Siempre afirmo que el hermetismo está en el lugar del lector y no del emisor. El emisor simplemente emite un discurso con sus par-

ticularidades y rasgos característicos. El lector se enfrenta a ese discurso y pretende introducirse en él. A veces puede y a veces no. Cuando no puede surge la idea de obra de arte hermética. ¿Pero es hermética para quién? ¿Para todos los lectores se vuelve hermética o para todos transparente? Habrá quienes según su propia constitución subjetiva podrán leer con claridad un texto, y no otro.

¿Esto significa entonces que la crítica es generacional? Descarto radicalmente esta tesis, pero sí creo que hay un factor que es de tipo generacional/educativo afectando las capacidades de lectura. Los individuos somos productos de un sistema social, y por lo tanto somos producidos por la cultura en la que nacemos y nos formamos. Y la cultura es diferente según los gru-

pos sociales, económicos, étnicos, religiosos, etc. Hay un conflicto permanente que es lo que hace, junto a la evolución provocada, que la cultura sea algo vivo y en constante mutación. El crítico de teatro, que es un crítico cultural en definitiva, se encuentra en la posición de tener que hablar sobre esa cultura a la que pertenece o a la que pertenecieron otros (en el caso de un historiador por ejemplo). Y para poder entender las distintas marcas culturales que conviven en un mismo tiempo histórico debe inevitablemente formarse. Educarse. En el caso de lo artístico el crítico tiene la obligación de cultivar su sensibilidad estética, para no quedar fuera del código del texto al que tiene que referirse. En lo que respecta a lo generacional pensémoslo también con un ejemplo. Un crítico que hoy posee una

edad suficiente como para haber vivido en el momento en el cual el grotesco era un género canónico dentro del sistema teatral argentino, va a ser un especializado seguramente en este género, y hoy se verá en la necesidad de estudiar el postmodernismo como sistema filosófico/estético. En cambio, el crítico que hoy se está formando intelectualmente dentro del ambiente postmoderno quizás no tenga que recurrir más que a una profundización en función de sus intereses puntuales de lo que significa la adaptación al arte de esta corriente filosófica, pero sí tenga que recurrir por todos los medios al estudio del grotesco.

Felizmente el campo artístico es una permanente batalla entre sistemas, y esto obliga a que todos, jóvenes o ancianos, argentinos o extranjeros, tengamos que convertirnos en estudiantes crónicos para no quedar fuera del conflicto cultural, de la misma manera a como un artista debe ir avanzando para conocer formas estéticas que quizás le permitan expresar mejor lo que tiene para decir, o simplemente a partir de ellas encontrar el camino hacia la propia invención. Eso es lo que en definitiva emparenta, en la teoría, a los críticos con los artistas. Ambos somos sujetos que formamos parte activamente de la cultura, con la permanente amenaza de quedar circunscriptos a un espacio que de hegemónico se volvió marginal, no por emergente sino por anacrónico. La jubilación involuntaria es ese fantasma que nos acecha a ambos permanentemente, y ante el cual fracasamos de forma rotunda. Si Luis Ordaz, el maestro de la crítica teatral argentina, tuvo que dejar su oficio, todos nosotros debiéramos estar alertas para decidir en qué momento abandonamos la crítica para dedicarnos exclusivamente a la historia, un tipo de trabajo tan noble como rechazado en el medio.

*Si tengo que criticar por determinado motivo un espectáculo realista, tengo un conocimiento preciso sobre los procedimientos, las distintas ramas y las formas que puede adquirir esta estética, y desde allí puedo leer el texto. Ahora cuando me encuentro ante una obra de lo que considero NT me sucede que carezco muchas veces de herramientas teóricas desde las cuales abordarlas.*

# El crítico teatral: de referente a espécimen en vía de extinción

por ANA SEOANE (desde Buenos Aires)\*

Si se busca la palabra "referente" en el Diccionario de la Real Academia Española se encuentra: "de referir. Que refiere o que dice relación a otra cosa". Para "referir" las acepciones son varias:

1. Dar a conocer, de palabra o escrito, un hecho verdadero o ficticio.
2. Dirigir, encaminar u ordenar una cosa a cierto y determinado fin u objeto.
3. Poner en relación personas o cosas.
4. Aplicar, a veces sin conocimiento seguro, hechos o cualidades a una persona o cosa.

Se supone que un crítico teatral deberá "dar a conocer" un espectáculo sin la subjetividad de escribir lo que él hubiera hecho con ese texto, o lo que hubiera preferido ver sobre el escenario. Con respecto a la idea de "dirigir o encaminar", tal vez pueda intentar enmarcar la propuesta para que esto le sirva como guía al futuro espectador. La tercera acepción es la más compleja, porque por lo general no suele vincular a otros. El último tal vez sea el más cercano, cuando señala que no hay un conocimiento seguro en la palabra "referente".

## MIRANDO HACIA ATRÁS

Para muchos, Aristóteles (384-322 a C) fue uno de los primeros críticos teatrales. Su **Arte poética** es un tratado de estética y de crítica dramática, que nos llegó incompleto, ya que sólo desarrolla a la tragedia. Con esta teoría se recuerda la novela **El nombre de la**

**rosa** de Umberto Eco. Sus reflexiones y calificaciones siguen siendo válidas, más allá de haberse frivolidado el tema de las unidades durante el seudoclasicismo veinticinco siglos más tarde. Él reflexionaba sobre los espectáculos que había visto y analizaba a sus creadores. El tiempo le había permitido cierta objetividad como para poder clasificar y llegar a formular conceptos tan rotundos, como cuando afirmaba que Sófocles había creado la escenografía e introducido al tercer actor sobre el escenario. Pudo evaluar la importancia de cada uno de los dramaturgos y sólo nos dejó alguna huella que deja entrever su interés por el hecho teatral, por momentos alejándose del texto dramático. Seguramente fue un referente más allá de los aportes filosóficos que entregó a su Grecia y a la humanidad entera.. *"No existe una crítica dramática, de categoría relevante, sin una base estética y filosófica"*. Entre sus principios ésta es una de sus frases que habría que tener en cuenta al ejercer la crítica teatral. La otra señalaba: *"No es suficiente saber lo que uno debe decir, sino que se debe saber también cómo decirlo"*.

## UN EJEMPLO PARA TENER EN CUENTA

Muchos siglos después, en otro país, otro creador, Bertolt Brecht convocaba a un crítico para que lo ayudara a reflexionar sobre si había conseguido o no lo que se proponía. Le interesaba la mirada de Ernst Schumacher, para que le cuestionara sus puestas y sus búsquedas. Junto a él completó su **Pequeño Orga-**

(\*) Investigadora, docente, periodista y crítica teatral.

*“Los referentes parecen haberse perdido, ya que necesariamente para evaluar, comparar y reflexionar habría que poseer un conocimiento previo de todo lo que sucede en un arte. Saber cuáles son los estilos, los distintos caminos, lo que los creadores dicen de sus propios trabajos y, de esta manera y con este material completo, poder reflexionar sobre qué le pasa al teatro y cuáles son las nuevas búsquedas o las obsesiones”.*

**non**, donde se preguntaba si el carácter épico de su teatro quedaba claro como categoría social y no sólo como estética formal. Indudablemente fue la mirada que le interesaba y que respetaba.

La pregunta es: ¿fueron referentes de sus épocas? La respuesta es compleja de contestar. En el primero de los casos, el filósofo griego lo fue: en el segundo, tal vez habrá que limitar el aspecto de referencia. Para un dramaturgo, en este caso, Brecht lo fue.

### UN POCO DE HISTORIA ARGENTINA

Para todos aquellos interesados en mirarnos a nosotros mismos, un crítico, Alfredo de la Guardia, recopiló no sólo una historia universal de esta profesión, sino que investigó qué había sucedido en nuestro país. Publicado en 1970, su libro **La visión de la crítica dramática** presenta un análisis de los teóricos y plantea una crítica de la crítica. Recuerda la primera publicación, **El Telégrafo Mercantil Rural Político Económico e Historiográfico del Río de la Plata**, de 1801. Rescata al Dr. José Eugenio Portillo quien firmaba sus comentarios teatrales bajo su

anagrama de Enio Tullio Grope. Más tarde Esteban Echevarría (el autor de **La cautiva**) destacaba que la crítica era “instrumento de la razón” y, como buen representante del romanticismo, valorizaba toda influencia española. Mientras que ya en el exilio, más precisamente desde Montevideo, Bartolomé Mitre impulsaba la creación de una dramaturgia nacional, refiriéndose a la importancia de encontrar un actor que interpretara estos textos.

Bajo el alias de “Figarillo” se escondía otro político de envergadura como fue Juan Bautista Alberdi, quien proclamaba la misma necesidad que Echeverría. En 1837, proponía crear escuelas para actores y resaltaba la importancia de Casacuberta y su decir nacional, alejado de los modismos españoles.

Todos estos nombres tenían en sus escritos una permanente función didáctica. Pretendían enseñar y buscaban que sus lectores reflexionaran. La política estaba muy unida al periodismo y, desde esas mismas páginas, transmitían su visión del país, sin olvidar el territorio cultural. Bajo seudónimos parece difícil imaginar referentes, pero estos hombres lo fueron. Tenían una ideología, y es muy probable que sus escritos marcaran a la escena o, por lo menos, pesaran sobre ella, aunque también hay que tener en cuenta el número limitado de lectores que existía por ese entonces.

En la Argentina de principios del siglo XIX, con veinte o treinta escenarios, no sería complicado imaginar que los críticos fueran referentes de un sector de la población. Habría que investigar cuánta gente leía y compraba los periódicos de aquella época.

### CAMBIOS EN EL SIGLO XX

Más cercano a nosotros, Edmundo Guibourg fue un referente, transformándose en lo que llamaríamos “asesor”. Los empresarios le preguntaban por la importancia teatral de uno u otro texto dramático. Los actores, muchas veces cabezas de compañías, también lo hacían. Por su profesión y también por su familia, ya que fue cuñado de Samuel Eichelbaum, el teatro era un tema obligado. Todas las noches veía espectáculos y, en



muchos casos, escribía por las madrugadas, dejando el material en la redacción pocas horas después de concluir la función.

Ya a mediados del siglo XX, tres críticos muy distintos como Ernesto Schoo, Emilio Stevanovich y Kive Staiff apoyaban a una joven dramaturga que empezaba sus primeras armas: Griselda Gambaro. Ellos se transformaron en referentes intuitivos de una nueva autora argentina que nacía. Vieron en ese primer texto de Gambaro una potencia dramática importante, y distinta del realismo imperante en los escenarios porteños.

Aquella realidad argentina era muy diferente. Los periodistas podían vivir de su trabajo y los teatros, como las propuestas, podían ser todas vistas. Era frecuente ver sentados a cualquiera de ellos, incluso ante funciones de principiantes. Habría que agregar otro nombre, aunque mucho más polémico, pero no por eso respetado y sí temido: Jaime Potenze.

En la actualidad hay 150 salas teatrales en la ciudad de Buenos Aires (dato registrado en PROTEATRO. Instituto de Apoyo a la Actividad Teatral No Oficial), cifra que se acrecienta si se le suman los ámbitos oficiales. El número y la actividad que se desarrollan de miércoles a domingos, sin olvidar los distintos horarios que se incorporaron, incluso la traspasada de viernes y sábados, como hecho habitual, hace casi imposible ver todo. Algunos de estos espectáculos van sólo una vez por semana, característica que antes no se daba, y bajan a los dos meses de estreno. Todas estas circunstancias: brevedad de funciones y superposiciones de las mismas, obligan al crítico a elegir, optar, a veces priorizando lo "conocido". Este elemento prevalece también a la hora de ir a ver una propuesta de nueva tendencia.

### REFERENTE: ¿SER O NO SER ?

En un mundo con múltiples resistencias a la globalización, el teatro porteño se niega a esta fórmula. Antes, los críticos parecían sólo dividirse entre los que apoyaban la dramaturgia nacional (Guibourg siempre encabezó la lista), y los que seguían con más

afecto y confianza lo que se importaba de Europa. Ahora esto suena ridículo, cuando se ha abandonado casi por completo el imperio del dramaturgo para vivir el del director. En muchos casos, los puestistas se han transformado en dramaturgos de sus propias propuestas, y los periodistas especializados parecen dividirse entre los que apoyan incondicionalmente a estas mal llamadas "nuevas tendencias" o "escenas alternativas", y ni siquiera van a ver las propuestas que se dan en salas más cercanas al teatro realista, y los que aún buscan ver todo.

Cuando se pregunta si el crítico hoy es un referente, habría primero que aclarar que él ha dejado de tener importancia dentro de las redacciones periodísticas. Se sabe que no es una historia nueva, los caminos que conducen a la crítica, en la mayoría de los casos, son causales y sólo luego del ejercicio nace la reflexión. ¿Por qué se elegía a alguien para ejercer esta responsabilidad? Por lo general, como lo relatan los libros autobiográficos de Guibourg o Alfredo de la Guardia, pasaba por la cercanía cultural del hombre que ejercía el periodismo. No es casual el término hombre, porque durante muchas décadas esta profesión fue casi privativa del género masculino.

Una vez que los compañeros, o el jefe, coincidieran en la facilidad de escritura y algunos conocimientos culturales, era lanzado, hasta arrojado a la platea para luego, horas más tarde, escribir el resultado y la reflexión de lo visto.

Para algunos, referente quiere decir miedo. Muchos colegas buscaron y hasta buscan ser temidos. Tal vez para diferenciarse o para poder ser etiquetados. El camino es muy fácil: destruir y burlarse de la mayor parte de las propuestas y cuanto más comerciales, más saña entregarle al comentario. Es más importante deshacer a una actriz conocida que a una del circuito independiente. En realidad, la única ventaja de los escenarios alternativos es que los críticos que quieren ser temidos no van por esas butacas...

Hubo épocas en que referente quiso decir respeto. Vuelve a imperar el nombre de Guibourg a nivel histó-

*Cuando se pregunta si el crítico hoy es un referente, habría primero que aclarar que él ha dejado de tener importancia dentro de las redacciones periodísticas. Se sabe que no es una historia nueva, los caminos que conducen a la crítica, en la mayoría de los casos, son causales y sólo luego del ejercicio nace la reflexión.*

rico, y se pueden agregar los de Luis Ordaz o Ernesto Schoo, sin dejar de lado al crítico uruguayo-argentino, Gerardo Fernández. Se solía escuchar que los actores podían no coincidir con las objeciones que escribían o escriben algunos de ellos, pero siempre eran y son respetados y, con el tiempo, se les termina dando la razón.

Las décadas del '60 y '70 fueron de una intensa actividad, pero los colegas se podían permitir ver todo lo que se estrenaba, e incluso lo comparaban con lo que llegaba de otros países. El crítico que se sentaba frente a los escenarios del San Martín o del Cervantes, no dudaba en ir también al Instituto Di Tella, aunque saliera enojado de la función.

En Buenos Aires, salvo algunas pocas excepciones, las salas quedaban en el centro de la ciudad, ya que no existían los teatros barriales. Sólo se necesitaban algunos minutos para trasladarse de un espacio a otro... En la actualidad se dan en zonas tan distantes como pueden ser La Boca, Agronomía o Villa Crespo.

Los referentes parecen haberse perdido, ya que, necesariamente, para evaluar, comparar y reflexionar

habría que poseer un conocimiento previo de todo lo que sucede en un arte. Saber cuáles son los estilos, los distintos caminos; lo que los creadores dicen de sus propios trabajos y, de esta manera y con este material completo, poder reflexionar sobre qué le pasa al teatro y cuáles son las nuevas búsquedas o las obsesiones.

Existieron siempre las decisiones editoriales. Alcanzaría para demostrarlo releer las páginas de los diarios más importantes de los años '30 como "La Nación", (o) "La Prensa" para comprobar que no había críticas sobre los teatros independientes.

Los estrenos aparecían en la cartelera y en algunas ocasiones, como en el caso de Roberto Arlt, se anunciaba la presentación de su obra, porque tenía prestigio como novelista. El mayor espacio lo obtuvo cuando entregó **El fabricante de fantasmas** (1936) a una compañía comercial, como era la que encabezaba Milagros de la Vega y María Esther Podestá, que contó con la dirección de Belisario García Villar, en el escenario del teatro Argentino.

Desde **Calle Corrientes**, su propia columna, en el diario **Crítica**, Edmundo Guibourg apoyó al movimiento independiente; sentía que había otra línea dramática al teatro nacional, sin olvidar los importantes estrenos norteamericanos que se dieron a conocer allí.

Revisando el pasado, no se duda al afirmar que hubo referentes, más allá de los seudónimos. Hoy habría que señalar que los referentes se enmarcan con el tipo de propuestas. Son pocos los críticos teatrales que asisten a todos los espectáculos, más allá de tendencias y teatros.

En una Argentina que busca nuevos referentes en todos los campos, no parece ajeno el mismo deseo en la gente del teatro. Y así como muchos creen que la honestidad es una cualidad en vías de extinción, se podría casi decir lo mismo de la profesión del crítico teatral. Es, en realidad, un espécimen en vías de extinción.

# Las referencias de **la crítica** en **el teatro contemporáneo:** huellas, marcas, distancias

por MIGUEL PASSARINI (desde Rosario)\*

La pregunta resuena inquisidora desde hace algún tiempo en la cabeza de quienes –como este cronista– se han convertido en un vínculo, un puente entre los nuevos –y no tanto– productores de sentido y el público. O acaso no es ese el fin primario de la crítica, más allá de que por varias décadas se haya pensado lo contrario, e incluso se haya reforzado esa idea desde el mismo discurso crítico.

Pensar si el crítico es o no un referente del teatro actual obliga a pensar antes en otros interrogantes que, como este, abren grandes incógnitas a la hora de dirimir acerca de cuál es hoy el rol de la crítica y, por yuxtaposición, del crítico, en el marco de la realidad teatral actual.

Una sumatoria de variables se han gestado en la crítica teatral contemporánea. En el marco del espacio crítico en todas sus formas –las ortodoxas y sus derivados– se han producido un sinnúmero de “mutaciones” tanto de orden personal como de discurso. Por un lado, porque la crítica ha sufrido una gran remisión espacial en los medios gráficos en la última década, lo que ha llevado al crítico a construir discursos paralelos, en principio aquietados por tratarse de un terreno poco conocido, y con el tiempo (la última década, sobre todo en la Argentina), en un discurso que se afianza al calor de la demanda de los propios generadores de sentido, ávidos por conocer cuál es esa lectura entre “académica” y “procaz” que caracteriza a un amplio sector del discurso crítico contemporáneo.

Quizás sea oportuno definir qué es la crítica. Elijo quedarme con una de las definiciones de uno de los intelectuales franceses más brillantes del siglo XX: Roland Barthes, que, aunque suene cercana y familiar y esté, en parte, ligada a la crítica literaria, es inexpugnablemente válida. Esta definición fue publicada en 1963, en el suplemento literario de *Times*, y recopilada en 2003 en *Ensayos críticos* (1): “Reconociendo que en sí misma no es más que un lenguaje (o más exactamente un meta-lenguaje), la crítica puede ser contradictoria pero auténticamente, a la vez objetiva y subjetiva, histórica y existencial, totalitaria y liberal. Porque, de una parte, el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una necesidad; y, de otra parte, este lenguaje necesario es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial, como el ejercicio de una función intelectual que le pertenece en propiedad, ejercicio en el cual pone toda su profundidad, es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones. Así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica el diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo queda, egoístamente trasladado hacia el presente: la crítica no es un homenaje a la verdad del pasado, o a la verdad del otro, sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo”.

\*Miguel Passarini, periodista, docente y crítico teatral del diario *El Ciudadano* de Rosario. Además integra el concejo editor de la revista de artes escénicas *El Espacio Vacío*.

*“La figura del crítico ha tenido que amoldarse a una realidad que lo enfrenta, más allá de los vaivenes del rol histórico, a una verdad que trasciende su personalidad socio-cultural, su formación, las variantes de estilos y estéticas que ha visto o estudiado, su presencia y espacio dentro del pensamiento intelectual de su tiempo y el de sus contemporáneos”.*

De lo que antecede se desprende que la crítica puede ser vista también como un diálogo, la instancia dialéctica de dos historias, “dos subjetividades que dialogan”, según Barthes, quizás el mayor exponente de la *nouvelle critique*, que planteaba el análisis crítico no sólo en relación con el autor sino también con el lector, que en nuestro caso, bien puede ser espectador (en definitiva, receptor de un mensaje).

La sensación de que cada teatro, cada estilo teatral –dado que a esta altura resulta imposible, o al menos complicado, hablar de géneros– necesita de un crítico que pueda interpretar la poética que lo genera, “la función intelectual de criticar”, según Barthes, exige al crítico el primer gran esfuerzo: ya no la mirada distante del fenómeno, sino una mirada más introspectiva, cercana de esa poética, entendiendo por tal a las (2) “construcciones morfotemáticas que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica”.

Se trata entonces de un lenguaje de carácter propio cuya génesis, contexto y proceso creativo, son materia de estudio antes de intelectualizar a través de la crítica una mirada acerca de la teatralidad o del teatro o de la

poética en cuestión. Por tanto, el discurso crítico contemporáneo se ha parcializado, se afianza en otros órdenes ya no sólo escritos sino también verbales, en múltiples formas: devolución, desmontaje, taller de crítica, espacio de reflexión y confrontación, seminarios, debates. Es decir: la crítica intenta acortar las distancias, mirar un poco más desde el riñón de una problemática que con el paso del tiempo se vuelve cada vez más compleja e intrincada.

### **EL CRÍTICO QUE ACORTA LAS DISTANCIAS**

La figura del crítico ha tenido que amoldarse a una realidad que lo enfrenta, más allá de los vaivenes del rol histórico, a una verdad que trasciende su personalidad socio-cultural, su formación, las variantes de estilos y estéticas que ha visto o estudiado, su presencia y espacio dentro del pensamiento intelectual de su tiempo y el de sus contemporáneos, y, por qué no, sus principios éticos, con un tiempo que pide a gritos – ante el desconcierto que ha provocado el arte del nuevo siglo en todas o casi todas sus variantes–, un punto de apoyo, una mirada conjunta, en especial, ante la manifiesta necesidad de un mayor acercamiento al teatro y la crítica que se genera por parte de los teatristas, en particular en los países del Tercer Mundo.

Sucede que sigue habiendo, como en los años 60 del siglo pasado, dos tipos de críticos y por lo mismo dos críticas. Por un lado la académica, la universitaria, que se rige por ciertos cánones preestablecidos y se acota a la investigación. Y por otro, una menos ortodoxa, más dúctil e imperfecta, también más novedosa y hasta quizás más efectiva, al menos para algunos destinatarios interesados en esa saludable mirada impropia.

En términos de rol, el crítico contemporáneo y su espacio de reflexión, aunque pertenezcan al post estructuralismo, se siguen valiendo del estructuralismo para el marco de análisis, dado que sigue siendo una buena herramienta.

En tiempos en que se evidencia, en términos económicos, el agotamiento del capitalismo clásico, algunos críticos tratan de correr su discurso, en apariencia atra-

vesado por fuertes impresiones académicas, para ser una referencia que revaloriza el hecho artístico provocando cambios, o mejor dicho, “acomodamientos”, que se producen y evidencian una vez manifestada la crítica, lo que comprueba que su presencia tiene un valor quizás más determinado para el teatrista que para el espectador, corriéndose nuevamente del concepto “moderno” de crítica donde la intención estaba puesta en el espectador.

Sucede que tanto el teatro como la crítica, están transitando un espacio nuevo imbuido por una dialéctica del pensamiento y la reflexión que juntos van rumbo al ocaso de una “modernidad” estética. El teatro transita, como el crítico y como la mayoría de los valores y dogmas aceptados en el siglo XX, un tiempo de caos, de cuestionamiento, un tiempo en el que las leyes de lo empírico buscan resignificar el rol de la crítica.

Estos elementos del trabajo de campo hacen del crítico un referente del teatro actual, no ya como una voz incuestionable, sino como una voz más que ingresa en el juego de otras voces.

### **PENSANDO UNA CRÍTICA DESDE LA AUTOCRÍTICA**

La autocrítica –en el contexto de la crítica– es un espacio que cierto sector de la crítica, que comprende a referentes de formaciones tan eclécticas como distantes (aunque con miradas que antes o después acuerdan un mismo horizonte), ha dejado de lado. Un aspecto de la autocrítica en la crítica quizás esté ligado con la responsabilidad de forzar los límites de una reflexión que se manifiesta correcta aunque austera, para generar un espacio de construcción de pensamiento más vasto y productivo.

El estructuralismo (aplicando el concepto de estructura a una compleja serie de sistemas que se entrelazan formándola, sin llegar a ser algo universal, definitivo), que para la comunicación otorga herramientas muy valiosas por el recorte y la prolijidad con la que aborda el análisis ayudando a la interpretación, bien puede ser sumado al análisis de los hechos teatrales, más allá

de que muchos de sus dogmas sean utilizados inconscientemente en el proceso crítico. El estructuralismo bien puede ser una herramienta que nos permita dirimir cómo se nos presentan los signos teatrales y qué elección hacemos a la hora de valorarlos y clasificarlos para el público. Sucede que cuando se logra desde la mirada sensible despojarse de cierta aspereza propia de las instancias académicas (prueba de ello son las instancias críticas que se elaboran, por ejemplo, en conjunto), fluyen nuevas y más ricas posibilidades de lectura no sólo desde la crítica sino desde otros campos del hecho teatral que quedan afuera de este ensayo.

La crítica, cada vez más, busca ocupar los intersticios, los espacios vacuos, quizás por acción o por inercia y como parte de un proceso que se muestra cada vez más vital y entregado. Por esto, la crítica intenta encontrar cierta racionalidad para hallar, desde todos los campos involucrados, nuevas rutas que encaminen el desarrollo final de la puesta en escena, beneficiándose el resultado final del montaje y por agregado el espectador.

La semiótica (entendiendo por tal a una especie de acuerdo acerca de una doctrina o teoría de signos), por su parte, aporta elementos de gran valor en la racionalidad de la crítica que se han ido incorporando orgánicamente al proceso de construcción del discurso. Por su parte, el estructuralismo aporta, desde su concepción científica, elementos que, sin llegar a desembarcar en una crítica estructurada, pueden permitir estructuras de análisis más accesibles, sin resignar estilo ni calidad.

Quizás si el criterio que busca consolidarse es el “valor” por encima del “juicio”, a la hora de poner a funcionar un juicio de valor, la crítica pueda construir un discurso que sin dejar de ser propio pueda ser creativo, que sin perder rigor, pueda “referenciar” con criterio el tiempo por el que atraviesa el arte teatral en el entorno al que pertenece, que sin prostituirse pueda entregarse a otras miradas para integrarse con conocimiento de causa –y efecto– al arte total que pretende ser en ciernes el teatro contemporáneo.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- (1) ROLAND BARTHES “**Ensayos críticos**” - Seix Barral  
Los Tres Mundos *Ensayo*
- (2) JORGE DUBATTI “**El teatro jeroglífico**” Herramientas de poética teatral - Texto Básicos Atuel

# Crítica, un término que suena a entelequia

por HILDA CABRERA (desde Buenos Aires)\*

Aunque con variaciones, artistas y estudiosos del teatro (investigadores y ensayistas que suman propuestas teóricas) consideran deficiente a la crítica teatral periodística, salvo en los casos en que hallen en ésta buena disposición para sus trabajos. Actitud que no implica aceptación de la tarea del otro, y mucho menos reconocimiento. Forman legión las figuras que desprecian profundamente la labor del cronista, pero no vacilan en solicitar a éste alguna difusión de su actividad. Esto es lo que se observa tanto en la práctica diaria llevada a cabo en una redacción como en las discusiones que se organizan para evaluar la relación entre el artista y el crítico, algunas impresas en libros y revistas del sector. La imposición de los editores de los medios gráficos de calificar a las obras de modo escolar (con números, estrellitas y otros signos) no hizo sino ridiculizar la actividad del periodista especializado, cuya oposición a esta **técnica**, característica en el ámbito publicitario, fue en su momento, y en términos generales, bastante más contundente que la de los cronistas de otras disciplinas. Hubo acuerdo en que esa calificación desvalorizaba el comentario y menospreciaba la capacidad reflexiva del lector, pero la moda terminó implantándose.

Entre artistas e investigadores prospera el convencimiento de que el periodista metido a crítico se toma muy a la ligera todo cuanto sucede en el mundo del teatro, de modo que sus opiniones no tienen sustento

y son básicamente perjudiciales. Y a veces aciertan, sobre todo cuando algún cronista *mediático* señala de modo tajante al lector, al televidente o al oyente que lo considera "serio" qué es lo que se debe o no ver. Para esos personajes (siempre complacientes con sus amigos y avisadores) no hay matices entre lo *imperdible* y lo malo.

En cuanto al término crítica, suena demasiado a entelequia. No existe como conjunto. Por eso es preferible hablar de críticos. Esta individuación es importante porque garantiza la diversidad. El periodista que se dedica a la crítica teatral suele no preguntarse demasiado por su función. En general, desempeña esa tarea porque le interesa y ha adquirido conocimientos. Sabe que no va a obtener un mejor sueldo ni mayor prestigio por eso, y que, por el contrario, deberá poner en juego su sentido de la oportunidad para ganar un espacio allí donde trabaja. Como toda disciplina artística, el teatro es búsqueda, descubrimiento y transmisión de sensibilidades, pero esto no desvela hoy a los editores.

Es cierto que existen gradaciones entre el estado de incomunicación absoluta entre artistas y críticos y el de la lisonja y la complacencia. Hay quienes le reconocen al periodista especializado su esfuerzo por desarrollar el interés en el medio en que desempeña su tarea, pero esto no modifica su situación. Reconocido o no, el crítico debe continuar planteándose exigencias, incluso aquellas que aun el más compro-

(\*) Redactora y crítica teatral del diario Página 12, de Buenos Aires

metido con esta actividad no cumple: la de tratar de ser vanguardia en su trabajo. El crítico periodístico va siempre detrás de los logros del investigador y del artista, y esto es una falla vital en su labor. En general se circunscribe a la tarea básica de observar, en la medida de lo posible sin preconcepciones, toda manifestación teatral y prepararse para soportar el enojo de los creadores que se sienten incomprendidos, y que incluso lo convierten en elemento responsable de sus fracasos. Sucede, y cada vez con mayor frecuencia, que un crítico periodístico es invitado a ver más de una función de una misma obra, no tanto por el sano deseo de reflexionar en compañía, sino para que atenúe algún comentario negativo propio o de un colega. Éste, como otros vicios que se observan en la actividad diaria, subsistirán probablemente mientras no se entienda que toda expresión de vida intelectual (y la del crítico lo es) es el resultado de una diversidad de conceptos e impresiones y, por lo tanto, un elemento que propicia el encuentro pero también la polémica. En este punto la tarea del periodista especializado no es otra que la de presentar con claridad aquello que sabe y ser igualmente conciso y transparente en el análisis del fenómeno teatral, evitar la *frase hecha* y las adjetivaciones grandilocuentes. Aportar, en esencia, todo aquello que implique un enriquecimiento para el lector (u oyente), y participar pero al mismo tiempo defender su independencia frente a las presiones, provengan éstas de artistas, agentes de prensa o editores. Si bien cada obra es un mundo, no todos los críticos lo entienden así. Es el caso de aquellos de quienes se sabe de antemano que van a decir o escribir, de los que permiten que prevalezca el gusto personal y convierten al propio trabajo en un calco de los anteriores.

### LA CRÍTICA FRENTE A LAS NUEVAS TENDENCIAS

El término nuevas tendencias resulta demasiado impreciso en una época como ésta, en la que predominan tanto el cruce como las confluencias técnicas y disciplinas diversas, utilizadas generalmente con sentido lúdico, y a veces de modo exasperado. Estos experimentos tienen la particularidad de sorprender al público, aun cuando los estudiosos demuestren luego que no son tan novedosos como parecen. Pero la expresión atrae, más allá de la broma de que hoy no se necesita más que a dos para conformar una tendencia. La promesa es siempre la misma pero se renueva. Se supone que se trata de trabajos que no se atan a esquemas y transmiten sensaciones a través de la fragmentación o el entramado interdisciplinario: en definitiva, un logro obtenido bastante tiempo atrás por las artes plásticas.

Ante este teatro de búsqueda (o investigación), el crítico periodístico adopta actitudes diversas. Hay quienes se muestran paternalistas y quienes lo ignoran, quienes lo elogian en forma desmesurada o callan, sea porque no le encuentran méritos o temen que se los

tilde de cavernícolas. En cualquier caso, la tarea del periodista es semejante a la que desarrolla respecto del teatro tradicional (o establecido): mantener la mente abierta, informar y opinar, tratando de entender el discurso del artista y de criticarlo desde su saber, que debe ser lo más vasto posible.

Es probable que entre tantas exigencias el crítico resbale y reciba su castigo desde alguna *mesa* de debate o reunión de creativos e investigadores. Pero ése es su rol en este juego, del cual tal vez se lo expulse cuando unos y otros crean que su mediación con el público (también lector y oyente) no es necesaria y exista una real comunicación entre artistas y público, como sucede ya con algunos espectáculos elaborados en la periferia, cuyos creadores, sin embargo, solicitan notas, como si temieran quedar fuera del circuito. En estos casos tampoco varía la exigencia del periodista: acompañar en lo posible esas búsquedas (generalmente de nivel muy desperejo) y acercar al lector (u oyente) los elementos que crea imprescindibles para que éste pueda reflexionar sobre un arte que, como muchos otros, retrata finalmente a la sociedad en que vive.

---

*“Entre artistas e investigadores prospera el convencimiento de que el periodista metido a crítico se toma muy a la ligera todo cuanto sucede en el mundo del teatro, de modo que sus opiniones no tienen sustento y son básicamente perjudiciales.”*

# La crítica como arena de combate

por EDITH SCHER (desde Buenos Aires)\*

Tener sentido crítico, en general, implica preguntarse acerca de lo establecido, lo que se da por supuesto, aquello que nadie considera necesario poner de relieve porque forma parte de las valoraciones de una época. La crítica de teatro no puede renunciar a esta actitud y tiene que plantearse estos interrogantes, porque la cultura es el terreno más propicio para analizar los sistemas de creencias, aquello que se naturaliza y se vuelve indiscutible.

El sentido de la crítica es, antes que nada y en cualquier tiempo, generar pensamiento crítico. Por eso, todo aquello que tienda a tranquilizar al receptor de la misma, y a colocarlo en un lugar pasivo, es ajeno al valor de esta actividad, hoy y siempre.

La pregunta por la crítica en la actualidad aparece indisolublemente ligada al contexto de producción de la misma, es decir al medio por el cual circula. Si esta vía es el periodismo, en cualquiera de sus variantes, hacer crítica hoy, es la resultante de la tensión entre lo que cada crítico considera el motor de su quehacer y la condición de posibilidad en el medio para el cual trabaja. Estos intereses en ocasiones coinciden y en otras navegan rutas completamente opuestas. Por ello, en mi opinión, trabajar para un medio masivo alberga esta contradicción, y deja pendiente la respuesta acerca de si es posible en este marco darle un sentido a esta tarea.

Mi experiencia en este campo limita, en parte, la posibilidad de contestar este interrogante, ya que he

desarrollado esta tarea en revistas especializadas y fundamentalmente en radio, ya sea en calidad de columnista en ciclos de política y actualidad, como en programas ceñidos al área de teatro, y en ambos casos, más allá de restricciones específicas que esta problemática adquiere en dicho medio, tuve la suerte de haber logrado siempre, aunque con resultados dispares, que mi criterio venciera al contexto.

Es desde esa experiencia que evaluó el sentido de la crítica hoy.

## LA RADIO

El primer problema de la crítica en radio es que la columna de teatro es poco frecuente.

Más habitual es la sección espectáculos, que tiene una larga tradición, que estructura una manera de presentar los temas, que poco tiene que ver con generar pensamiento crítico. Este modo consiste fundamentalmente en el relato del argumento, la adjetivación elogiosa o no de la actuación, una descripción muy somera del planteo general, en la que rara vez se menciona la propuesta formal, una calificación y la recomendación final: ir o no ir. A este problema es posible enfrentarlo con un armazón diferente, en el que se ponga el acento en la descripción de la singularidad formal del espectáculo, si la tiene (y si no la tiene justificar esa afirmación) en el que se eviten en lo posible los adjetivos, que siempre son imprecisos y autoritarios, y en el que se prescindiera de la recomenda-

(\*) Periodista, crítica teatral en Radio Municipal



*“El sentido de la crítica es, antes que nada y en cualquier tiempo, generar pensamiento crítico. Por eso, todo aquello que tienda a tranquilizar al receptor de la misma, y a colocarlo en un lugar pasivo, es ajeno al valor de esta actividad, hoy y siempre”.*

ción, para posibilitar al oyente elegir sí, luego de lo que ha escuchado, decide ir o no.

El segundo escollo es el tiempo, no sólo por lo escaso, en proporción al que tienen otras áreas, sino por lo fugaz. ¿Cómo disparar algún pensamiento en el oyente, acostumbrado, además, a dejarse aconsejar, lo cual no requiere demasiada atención, si éste no puede volver atrás para escuchar nuevamente? Si a esto le sumamos la variable de la velocidad y la idea de ritmo que suele regir la dinámica de un programa matinal, por ejemplo, generar inquietud en la oreja ajena se vuelve una tarea compleja. Para dar batalla a esta dificultad, es imprescindible trabajar la oralidad: presentar el comentario con giros coloquiales, pausas, enfatizaciones e incluso utilizar material sonoro del espectáculo para crear un clima.

Finalmente se agrega a esta tradición radial, el hecho de que muchos de los programas que incluyen esta columna, la ven sólo como un momento de entretenimiento, y en muy contadas ocasiones manifiestan su interés por pensar la vida desde una perspectiva cultu-

ral. Desde este lugar de poca jerarquía, en el que el análisis político o económico es mucho más prestigioso, es difícil irrumpir con otra propuesta. A este escollo se responde al formular una lectura del espectáculo y al sentar posición con respecto al sentido o los sentidos que abre o cierra cada propuesta, trazando un vínculo entre el arte y el resto de la vida.

Estos rasgos constituyen algunos de los obstáculos, a los que es posible discutir si permanentemente late aquella noción que el crítico nunca debe abandonar: la de perturbar, intranquilizar, generar pensamiento propio en el receptor.

#### **ALGUNAS PROPUESTAS, ALGUNAS CONCLUSIONES**

Si la crítica debe generar en el oyente, lector, etc. la inquietud de ser activo, éste necesita en primer lugar, tener nociones acerca del lenguaje teatral, saber que hay muchas posibilidades y que el teatro no tiene una sola cara, conocer en qué reside cada propuesta, desde la perspectiva de quien critica, más que saber si ésta

es considerada buena o no. Por lo tanto, si hubiera alguna función del crítico vinculada a la orientación, ésta debería ser la de dar al receptor elementos para que decida y no otra.

Por otra parte, y teniendo en cuenta que en el mundo actual todo es velocidad y simplificación, el crítico podría plantearse detener, de alguna manera, el tiempo del receptor, y al mismo tiempo quebrar la ilusión de transparencia, es decir, la sensación de que a través de la crítica se ve la obra, para fortalecer, en cambio, la idea, de que lo que se está exponiendo es un punto de vista, una mirada que constituye una reflexión por sí misma y cuyo interés reside en ver cómo ve el espectáculo el crítico, ese espectador especializado, y no en establecer ninguna clase de verdad.

Para ello es imprescindible proponer una lectura del espectáculo que es objeto de crítica, pensar qué mirada del mundo éste propone. Casi podría afirmarse en términos ideales que la crítica es al espectáculo, lo que éste es al mundo. Cada propuesta plantea, más o menos originalmente, un universo con leyes propias, reordena a su manera la vida, o una parcialidad de ésta, y la expone. El crítico mira ese universo y hace su propio recorte.

Así, entre el concepto purista respecto de la función de la crítica y sus alcances y las posibilidades de echarlos a andar, hay un tironeo, combate que de alguna manera y sin ingenuidad hay que pelear, porque de lo contrario la crítica no tiene razón de ser.

# Objetividad & Subjetividad en la crítica

por JORGE FIGUEROA (desde Tucumán)\*

Un primer aspecto de esta antigua polémica dependerá de cómo se responda al interrogante fundamental: "qué entender por: la crítica".

Tradicionalmente ha sido asociada a un espacio de poder que enjuicia, media o traduce. Desde este poder, se distribuyen los elogios y sus correspondientes dádivas, y se estructuran los criterios estéticos y de gusto; lo correcto o lo incorrecto. Tanta es la actualidad de este esquema que, en la mayoría de los medios de comunicación, las obras son calificadas por más o menos estrellas, escudos, sonrisas y defectos o virtudes, en un decidido avance por sostener una calificación que consagre o impugne una obra.

Si el crítico dictamina, si emite un juicio, la comunidad exigirá -como ocurre en el Derecho-, que lo haga conforme a las leyes; es decir, que se atenga a los códigos y, en virtud de ellos, sentencie. Otro problema que se deriva de éste es si los códigos deben interpretarse literalmente o por su espíritu.

Si se considera que es un mediador, igualmente parecerá entenderse el fenómeno artístico como un proceso conflictivo, en el que existen partes en disputa, por lo cual, como amigable componedor, el crítico deberá plantearse, tras esa meta, la mayor objetividad.

Si se entiende como un traductor, su tarea será poner en una lengua lo que antes estaba expresada en otra; deberá respetar el texto base para luego trasladarlo.

¿Pero es que la crítica enjuicia, media, traduce?

Parafraseando a Hamlet, podemos sostener que la crítica (¡el mundo!) ha perdido el juicio.

La crítica no puede enjuiciar porque no hay leyes ni códigos que rijan la creación artística, su distribución y su consumo; no hay normas que acatar. Entonces, ¿con cuáles artículos de qué tratados los críticos podrán sentenciar?

En un arte que se caracteriza por la ruptura de los géneros, en los que la hibridez de sus lenguajes se plantea como una exigencia cotidiana, no pueden tampoco, defenderse las *leyes de género*.

Si entendemos que la traducción -en su acepción tradicional- es imposible (¡traduttore e traditore!), sino como un proceso de transformación permanente, menos consideraremos que la crítica puede oficiar de traductora. Porque, por otra parte, ¿es que los artistas y los receptores hablan distintos idiomas?, ¿es que los críticos hablan el mismo lenguaje que los artistas?

La crítica es investigación, análisis e interpretación y, desde ya, por su naturaleza, es ajena a los mass-media; su formato es el del ensayo, y su espacio, el de las revistas especializadas, el de los seminarios, el de los talleres específicos.

En toda crítica hay un objeto de estudio que se problematiza: si no hay conflicto, no hay investigación. Sobre él pueden formularse hipótesis diversas, pero será necesario siempre señalar el posicionamiento -el recorte teórico y metodológico- desde el que se parte para, posteriormente, elaborar una tesis.

(\*) Periodista y crítico teatral del diario La Gaceta, de Tucumán

*“En toda crítica hay un objeto de estudio que se problematiza: si no hay conflicto, no hay investigación. Sobre él pueden formularse hipótesis diversas, pero será necesario siempre señalar el posicionamiento –el recorte teórico y metodológico– desde el que se parte para, posteriormente, elaborar un tesis”.*

Explicitados estos recortes e hipótesis, el análisis comprenderá, por ejemplo desde la semiótica, los planos comunicativos -sintáctico, semántico y pragmático-; o desde una visión estructuralista y/o morfológica, establecer de qué manera funciona la obra en su producción/distribución/consumo.

Pero los abordajes a un trabajo artístico son variados, y dependerá del lugar desde el cual el crítico decida hacerlo.

Según el diccionario, interpretar es buscar el sentido, lo que puede indicarse como la búsqueda de una significación. Pero en la interpretación, según lo establece Umberto Eco, hay límites: la obra puede tener muchos sentidos, pero no cualquiera; al texto no puede hacersele decir lo que no dice, indica el teórico italiano, quien aconseja recurrir al contexto cuando el sentido literal sea insuficiente. Entonces, si se coincide en que la crítica es una actividad (producción) de investigación, análisis e interpretación, la exigencia de objetividad se debilita; la propia objetividad se relativiza ante el ensayo crítico.

En 1966, Roland Barthes ajusta cuentas con la crítica tradicional en un pequeño texto denominado **Crítica y verdad**. Acusa a sus críticos de continuar atados al modelo aristotélico de “lo verosímil”, que implicaba -palabras más, palabras menos- no contradecir a la tradición, a la opinión corriente, a la mayoría, a los sabios. El modelo exigía, así, objetividad y claridad, términos caros aun en nuestros días. Pero Barthes, acudiendo al diccionario, encuentra que objetividad es la cualidad de lo objetivo, y objetivo es la existencia de los objetos fuera de nosotros. *“¿Cuál sería la cualidad de la obra que*

*existe fuera de nosotros?”*, se pregunta. ¿El gusto, las evidencias, la ley del género...?

El fin de las certidumbres, anunciadas desde la ciencia a través de Ilya Prigoyine; la pérdida de fe en el racionalismo neopositivista: el cruce de los géneros en las artes, la hibridez ya mencionada, y el pluralismo de lenguajes como espíritu de época, así como las operaciones con el pasado (citas, remake, revival), que pueden observarse en el teatro y en la plástica, como la recuperación de tendencias y estilos en franca decadencia (el paisaje y el retrato, el melodrama y el sainete), impiden ciertamente establecer leyes de género, estar ante las evidencias; porque la producción artística saquea (esa es la palabra) el pasado y lo resemantiza; o los artistas actúan respecto de él como en un proceso de anamnesis.

Barthes indica que para ser subversiva, la crítica no debe juzgar sino hablar de su propio lenguaje, desdoblarse. *Hacer una segunda escritura con la primera escritura*.

Resulta llamativo que el poeta de la modernidad, aquél que la definió como lo eterno y efímero, Charles Baudelaire (también tradujo a Shakespeare al francés), escriba que *“la crítica debe ser apasionada, parcial y política”*.

Baudelaire, escritor y crítico, es tal vez el primero que se pronuncia de un modo tan expreso al respecto. Y lo hizo a mediados del siglo XIX, en medio de un fuerte debate entre aquellos que defendían “el arte por el arte” y el realismo, como una reacción al romanticismo dominante.

En nuestros días utilizaríamos, tal vez, otras palabras, pero debe recordarse que lo apasionado, parcial

y político, no representa sino una proclama clara a favor del posicionamiento subjetivo del crítico.

### OBJETIVIDAD/ SUBJETIVIDAD

Explica Jacques Derrida que la metafísica y el racionalismo han impuesto, desde hace siglos, un pensamiento que divide en pares opuestos nuestra percepción de la realidad. Estos pares (va de suyo), no son neutros, porque el primero siempre está puesto en una función jerárquica respecto del segundo.

Objetividad, así, está asociada directamente con lo externo, a la imparcialidad, en definitiva, a la justicia. Subjetividad -que lleva la pesada carga histórica de *mala prensa*-, por el contrario, se vincula a lo interno, a la parcialidad, a la arbitrariedad.

Como podrá apreciarse, cada uno de los pares está asociado a otros (exterior/interior; imparcialidad/parcialidad; justicia/injusticia) en una cadena de significación extensa.

Deconstruir es invertir y desplazar estos pares.

Una práctica deconstructiva plantearía que la objetividad no puede sino explicarse desde la subjetividad; y ésta, desde aquella. Pero no se trata de elegir una de estas alternativas; se trata de hacer trabajar en la dramaturgia y en la puesta, la objetividad y la subjetividad del texto artístico. El texto artístico dice y hace decir; en ese hacer decir, trabaja la crítica, que, seguramente no podrá comportarse de otro modo: ser objetiva y subjetiva, a la vez.

La obra y la crítica trabajan en una misma intertextualidad; en ocasiones, es difícil y complejo distinguirlas. Deconstruirlas es una operación teórica, pero es parte de la crítica.

# Subjetividad y objetividad: 'dos almas' en pugna

por MAURICIO TOSSI (desde Tucumán)\*

El motivo que nos convoca tiene diversas posibilidades de abordaje. Intentaremos hacer un breve recorrido por algunas de las múltiples “puertas de acceso” al tema, sin que esto, por supuesto, implique un desarrollo de cada una de ellas. Nuestro objetivo con esta sutil búsqueda se resume en reconocer la complejidad de lo objetivo y subjetivo, con relación a la crítica teatral contemporánea para, posteriormente, acotar, desarrollar y proponer.

## ENTRADA “A”:

Podríamos iniciar con un reconocimiento histórico, principalmente –pero no únicamente– centrándonos en el siglo XIX, para encontrar allí fuertes postulados en torno a las dimensiones de subjetividad y objetividad. La primera dimensión se presenta en estrecha relación con el Romanticismo, o como lo expresa Hauser: *“El romanticismo llevó al extremo su individualismo como compensación del materialismo del mundo, y como protección contra la hostilidad de la burguesía y el filisteísmo hacia las cuestiones del intelecto.”*<sup>1</sup>. En su polo opuesto, la objetividad, vinculada directamente al movimiento positivista, en el que la única forma de conocimiento aceptable es aquella que se obtiene de la percepción directa de los hechos y las evidencias. Estas variables históricas –romanticismo y positivismo– representan una posibilidad de análisis; es una de las formas de entrar a la disyuntiva

planteada, así como también implicará en nuestras actuales prácticas, estudiar los remanentes de estos postulados en la crítica contemporánea, vale decir, ¿de qué modo nos impactan aún hoy estas posturas históricas? Es en este punto donde podemos ya reconocer, parcialmente, la complejidad de este planteo, y además, la imposibilidad de que esta “entrada” nos brinde una respuesta inmediata. Por estos motivos, optamos por dejar entreabierta la puerta y seguir buscando.

## ENTRADA “B”

Surge también, como forma de aproximación al tema, un recurso muy básico, pero no por ello menos operativo: el juego de palabras. Partir de un abanico de acepciones, sinónimos, y otros vicios significantes para referirnos a subjetividad y objetividad, acepciones –repite– poco despreciables si se pretende analizar el tema con un sesgo de profundidad terminológica. Es decir, en algún grado, ambas palabras conservan en su etimología datos interesantes a tener en cuenta. Por ejemplo: “lo subjetivo”, relativo al sujeto, a lo interior, a lo ininteligible, sospechoso, apasionado, falso; y, “lo objetivo” relativo al objeto, exterior, concreto, palpable, imparcial, neutral, desinteresado, justo, verdadero. A partir de estos juegos es posible distinguir funciones, actividades, prejuicios que, tanto un término como el otro, son apreciados como significantes “valijas”, en tanto portan todas estas divergentes

(\*) Investigador, periodista. Miembro del staff de la revista Otra Boca, de Tucumán.

nociones. De este ingreso, dos términos se destacan por su poder semántico: verdadero y falso; ¿es posible denominar a la crítica teatral en términos de verdadera o falsa? En el desarrollo del presente trabajo, encontraremos atisbos de respuesta a este interrogante.

### ENTRADA "C"

Otra posibilidad de acceso al tema es relacionar la subjetividad con una crítica periodística, y a la objetividad con una crítica académica. Esta división se fundamentaría en presupuestos metodológicos, más o menos rígidos, con los que se elabora la crítica. O como dice Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: "[Encontramos] 'dos almas' que forcejean en la definición de la crítica como actividad intelectual: la crítica como ejercicio del gusto y la sensibilidad, y la crítica como producto de un

*saber objetivo. Entre estos dos paradigmas, que tienen como ideal dos modelos de discurso, el discurso 'artístico' (...) y el discurso 'científico', se producen combinaciones y variantes.*"<sup>2</sup>

Subjetividad y objetividad, "dos almas" en pugna, pero, como dicen los autores antes citados, logran en algún punto combinaciones y variantes. Esta idea nos lleva, por un lado, a los problemas metodológicos, el "cómo" llevar a cabo el ejercicio crítico; y por el otro lado, nos traslada a la compleja consolidación de los diversos campos teatrales en la Argentina; vale decir, cómo se combinan uno y otro, periodístico y académico, dependerá de las posiciones y las relaciones de posiciones que los críticos tengan en cada campo específico.

Enunciadas estas tres vías de acceso al tema (histórica, de búsqueda terminológica y de perspectiva

sociológica), más allá de reconocer su escueta presentación, nos facilita argumentar una premisa de base que, si es aceptada, podría servir para balbucear mejor en lo histórico, en lo terminológico y en lo sociológico. Esto no significa silenciar la discusión, sino, por el contrario, multiplicarla. La premisa es: "El texto crítico es un texto estético". Como señalé anteriormente, si es aceptada esta afirmación, podríamos, consecuentemente, indicar que la actividad crítica, por estar enmarcada en el terreno de lo estético, queda fuera de las categorías "subjetividad" y "objetividad", o por lo menos, esta es la postura del filósofo L Wittgenstein.

Entonces, el texto de la crítica teatral, más allá de sus formatos y de los espacios en que se genera, es un texto estético. ¿Qué quiere decir esto? En primer lugar, es afirmar que la experiencia estético-teatral no se

*"El texto crítico es un texto estético porque produce gustos, categorías, conceptos pertinentes a un concreto orden cultural. Es estético, porque logra tejer redes de relaciones sensitivas. Es el primer enlace en la experiencia estética teatral. La crítica en estos términos es, en consecuencia, no sólo un metatexto; vale decir, texto de texto, sino también un almacigo de sentidos que comienzan a circular y a mostrarse".*

inicia cuando el espectador ocupa un lugar dentro de un edificio u otro espacio teatral; vale decir, ese espacio que, con su presencia física inaugura el espacio de veda necesario para que el hecho teatral se formalice. No, la experiencia estético-teatral de un espectador contemporáneo –subsumido en los más recónditos pasajes y accesos a los medios masivos de comunicación– inicia cuando establece un contacto o ligazón con el texto estético de la crítica; esto, independientemente de si leyó personalmente o no el texto crítico, pues, el espectador es atravesado de múltiples formas por los “efectos de sentido” que ese texto crítico produjo en un campo determinado. Esto es observable en dichos como: “Me dijeron que tal obra es...”. El lugar de donde proviene la información que da origen a este discurso se muestra, mucha de las veces, difuso, no sabemos muy bien “quien fue el que dijo” pero creemos en el “poder” y la “veracidad” de eso dicho. En consecuencia, esos sentidos circulantes pueden tener su origen real en algún tipo de texto crítico (periodístico o académico) que, como portador de sentidos, rozó a esos sujetos, los erotizó o, también como diría R. Barthes, *el espectador siente que ese texto del que la crítica dice, es un texto que me “desea”*<sup>3</sup>.

El texto crítico es un texto estético porque produce gustos, categorías, conceptos pertinentes a un concreto orden cultural. Es estético porque logra tejer redes de relaciones sensitivas. Es el primer enlace en la experiencia estética teatral. La crítica en estos términos es, en consecuencia, no sólo un metatexto; vale decir, texto de texto, sino también un almacigo de sentidos que comienzan a circular y a mostrarse.

Aceptada la premisa del texto crítico como un texto estético, podemos a continuación deducir –sucintamente– algunas ideas de la propuesta de L. Wittgenstein en torno a la discusión: subjetividad vs. objetividad.

Según señala Griselda Barale en sus estudios sobre este filósofo, “...*las únicas proposiciones que pueden ser verdaderas o falsas son las científicas, pero no todo es traducible a proposiciones científicas. Mientras el significado se dice, el sentido se muestra, y las obras [de arte] tienen que ver con el sentido, no con el significado.*”<sup>4</sup> Esta orientación filosófica cree que lo “importante” está en el terreno de lo indecible, y la estética avanza sobre este territorio. Por ello, afirman que “...*Lo que es mínimamente importante no se deja decir, no se resuelve en lo que comúnmente se resuelve como verdadero o falso, sólo es posible expresarlo, mostrarlo.*”<sup>5</sup>

Recordemos que, tanto en el juego de términos como en las perspectivas históricas y sociológicas, subjetividad y objetividad eran acepciones ligadas a la verdad o a la falsedad; entonces, nos queda decir que, las tres puertas de entrada al tema con que introducimos esta ponencia, necesitan incorporar lo potencial estético del texto crítico, para poder avanzar en los debates. En una consideración teórica, por lo menos, de la postura de Wittgenstein, no se acepta estas categorías para analizar un texto estético. No se acepta que lo estético deba reducirse a variables científicas, términos positivistas, ni a “causas”, como podría ser lo subjetivo psicológico.

Un texto estético forjará un gramática que se ocupará no de cristalizar un significado, sino, por el contrario,

de multiplicar “sentidos”. Esta actividad, si es convencionalmente aceptada, no se rige por los estratos de lo subjetivo y lo objetivo, puesto que, como lo demuestran las teorías hermenéuticas contemporáneas, la producción de sentido sólo es vehiculizada mediante un “sujeto” (subjetivo) atravesado por “estructuras” (objetivo) que lo predeterminan, en las que él se hace y deshace. No hay dicotomías, sino una profunda dialéctica. Entonces, y en función de lo antes expuesto, proponemos considerar a la crítica como aquella práctica estética que tiene como ejercicio “...*desenredar los nudos lingüísticos provocados por la incompreensión acerca de las innumerables y complejas relaciones que unen a las palabras, y a las expresiones entre sí.*”<sup>6</sup> Por ello, “desenredar” implica “quitar perplejidad” a través de descubrir las “reglas” que componen al texto artístico-teatral; es jugar a develar los sentidos que se forjan en la intensa relación teatral.

## Notas

- 1 Hauser, A. **Historia social de la literatura y el arte.** Tomo 2. DEBATE. Bs. As. 2002. Pág. 194
- 2 Sarlo, B. Y Altamirano, C. **Literatura/Sociedad.** HACHETTE. Buenos Aires. 1983. Pág. 94
- 3 Barthes, R. **El placer del texto y lección inaugural.** Siglo XXI editores. 2003. Buenos Aires. La cita no es textual.
- 4 Barale, G. “**Los juegos del lenguaje en la reflexión estética**” En: Rojo, R. (comp.) **Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje.** Universidad Nacional de Tucumán. 2000. Pág. 101
- 5 Idem.
- 6 Barale, G. Op. Cit. Pág. 103



*CULTURANACION*

 Secretaría de Cultura  
PRESIDENCIA DE LA NACION



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

**int**  
**inteatro**  
EDITORIAL