



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 21 - Instituto Nacional del Teatro - DICIEMBRE 2010



RESERVADO

**TEATRALIDAD,
DISCURSO CRÍTICO
Y MEDIOS**

INDICE

1	p/ 4	Encuentro con la crítica
2	p/ 6	El crítico teatral ante el magma de lo nuevo <i>por Omar Valiño / Cuba</i>
3	p/ 8	La crítica en el periodismo diario <i>por Santiago Fondevila / España</i>
4	p/ 11	Tensión entre teatralidad y discurso crítico <i>Por Genoveva Mora Toral / Ecuador</i>
5	p/ 13	Crítica de teatro en Chile: Un oficio siempre en extinción <i>por Javier Ibacache V. / Chile</i>
6	p/ 16	La crítica entre la platea y el escenario <i>por Federico Irazábal / Argentina</i>
7	p/ 22	El crítico que construye teatralidad y acompaña sonriente <i>por Nara Mansur / Cuba</i>
8	p/ 25	Problemas de la crítica teatral. Tensión entre teatralidad y discurso crítico <i>por Ana Seoane / Argentina</i>
9	p/ 28	La Crítica. Espacio, tiempo, forma <i>por Camilo Sánchez / Argentina</i>
10	p/ 30	La crítica académica: una dramaturgia en el delgado equilibrio de someterse a otro y asumirse a sí misma <i>por Araceli Mariel Arreche / Argentina</i>
11	p/ 33	La crítica teatral en Buenos Aires y una reflexión sobre el canon <i>por Mónica Berman / Argentina</i>
12	p/ 37	La crítica teatral, el mundo y la búsqueda de equilibrio <i>por Victoria Eandi / Argentina</i>
13	p/ 40	¿Para qué sirve la crítica hoy? Sensaciones de un crítico sobre los reclamos de los tearistas <i>por María Natacha Koss / Argentina</i>
14	p/ 42	El crítico como intelectual: Dilemas de una figura conflictiva <i>por Lorena Verzero y Yanina Leonardi / Argentina</i>
15	p/ 45	Priorizando contenidos y fomentando diálogos productivos: La experiencia de la Revista 160-arteycultura y del Centro de Documentación Teatral Doc/Sur <i>por Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo / Argentina</i>
16	p/ 47	Crítica y Medios Electrónicos <i>por Diego Braude / Argentina</i>
17	p/ 49	¿Qué significa formar espectadores? <i>por Ana Durán / Argentina</i>
18	p/ 54	Fábula del crítico de teatro <i>por Nel Diago / España</i>

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Sr. Jorge Coscia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: Miguel Palma

Representante de la Secretaría

de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Rodolfo Pacheco (Noroeste), Armando Dieringer (Noroeste), Miguel Palma (Centro-Litoral), Oscar Rekovski (Centro), Ana Lía Martín de Fuenzalida (Nuevo Cuyo), Maximiliano Altieri (Patagonia)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Mónica Leal, Alicia Tealdi,

Marcelo Lacerna, Claudio Pansera

AÑO V – N° 21 / DICIEMBRE 2010

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Edición

Graciela Holfeltz

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - PIXELIA

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución

Teresa Calero

Colaboran en este Número

Araceli Mariel Arreche, Mónica Berman, Diego Braude, Patricia Devesa, Nel Diago, Ana Durán, Victoria Eandi, Gabriel Fernández Chapo, Santiago Fondevilla, Adys González de la Rosa, Javier Ibacache, Federico Irazábal, María Natacha Koss, Yanina Leonardi, Nara Mansur, Genoveva Mora Toral, Camilo Sánchez, Juan José Santillán, Ana Seoane, Omar Valiño, Lorena Verzera.

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

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

Melenzane S.A. Artes Gráficas

Av. Directorio 5922

(C1440ASY) CABA

Tel. (011) 4862-8386

Cuadernos de Picadero presenta en esta edición, una serie de textos que ofrecen nuevas reflexiones sobre la crítica teatral. Los materiales han sido aportados por el Círculo Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT) y son el resultado de un encuentro de críticos e investigadores teatrales, realizado en Buenos Aires en 2008. Participaron del mismo, especialistas de Argentina, Chile, Cuba, Ecuador y España.

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.

Encuentro con la crítica

I

El Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT) surgió como iniciativa de la Casa Editorial Tablas-Alarcos con sede en La Habana; y junto a Omar Valiño, su director, comenzamos a trabajar. Partimos, en primer lugar, de una práctica común en los festivales de teatro cubano, donde son habituales los llamados “Encuentros con la Crítica”. Y, en segundo, de una sólida tradición teatrológica gestada desde el Instituto Superior de Arte de La Habana y fortalecida por los grupos, en la que los críticos no solo ejercen el análisis académico o periodístico, sino que su práctica está muy ligada al acto creativo, ya que participan como asesores de espectáculos y en muchos casos formando parte o guiando determinados procesos. Esta particularidad delinea un modo de concebir el teatro y relacionarse con él. Sabíamos que el reto era inmenso, sobre todo porque nos proponíamos hacer un proyecto fuera de Cuba y confrontar con otros modelos, aunque de ninguna manera buscamos establecer una fórmula, sino rastrear diversas posibilidades de diálogo entre creadores y críticos en otras latitudes.

El CICRIT se estableció como un proyecto de trabajo esencialmente iberoamericano, encaminado a refrendar el valor de la crítica teatral como parte indisoluble del acto teatro. Funciona con un núcleo de críticos y especialistas teatrales de distintos países que se reconocen en el desarrollo de la crítica periodística y en el campo de la investigación académica. Por último, se convocan sesiones en el marco de festivales internacionales o en el desarrollo de iniciativas en conjunto con otras entidades.

Nuestra premisa es ejercer un trabajo de reflexión, en base al eje de conocimiento mutuo que las partes pueden producir en conjunto. Por lo tanto, las sesiones del CICRIT buscan establecer un diálogo entre creadores y críticos, del cual emerja una experiencia sobre el papel y la función de la crítica teatral en un contexto determinado. Cada encuentro traza las coordenadas en un terreno de reflexión que abre necesariamente nuevas preguntas. En ese marco, la “iti-

nerancia” y confrontación con diversas realidades, es una característica esencial en nuestra dinámica.

II

El primer encuentro del CICRIT se produjo en el Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito (FITE-Q 2007). Fue una experiencia que no tenía antecedentes en el teatro ecuatoriano. De ella derivó un gran caudal de conocimiento mutuo entre críticos y creadores: el saldo más duradero de esta iniciativa. En Quito se abrió la posibilidad de extender el proyecto y pensarlo en otros países. La sesión estuvo integrada por Juan Martins, de Venezuela; Omar Valiño y Adys González, de Cuba; Juan José Santillán, de Argentina; Nel Diago de España y Genoveva Mora, de Ecuador. Todos integran desde entonces el núcleo estable y central del CICRIT, aunque desde los diversos escenarios por los que transita este proyecto se convoca a críticos y teatristas afines al lugar y a los temas a tratar en cada estación.

Un año más tarde, con el auspicio del Centro Cultural de España y el Muererio Teatro sesionamos en Buenos Aires. Contamos, además, con el apoyo del Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina (Critea), el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA) y el Centro Cultural de la Cooperación. Y a modo personal, la confianza y gestión de Carlos Pacheco.

Esta segunda sesión tuvo como consigna “Teatralidad, discurso crítico y medios” y se desarrolló entre el 17 y el 23 de julio de 2008. Para las jornadas de trabajo en Argentina, el CICRIT tuvo una continuidad en su proyecto y en la metodología que se inició en la edición anterior pero adecuándose a las características de este encuentro, que funcionó de manera autónoma y, por tanto, con mayor énfasis en mesas de trabajo y discusión con profesionales del mundo académico, periodístico y teatral.

Nos concentramos, fundamentalmente, en los circuitos alternativos propiciando su intercambio con los críticos extranjeros, así como la confrontación de estos con la

crítica argentina. Al grupo inicial se sumó Santiago Fondevila (España) y un arco ecléctico de críticos, periodistas, dramaturgos y directores argentinos: Alejandro Tantanian, Ernesto Schoo, Maruja Bustamante, Lisandro Rodríguez, el grupo de teatro comunitario del Circuito Cultural de Barracas, entre muchos otros.

La tercera estación se convocó entre el 21 y el 24 de septiembre de 2010 en Santiago de Chile. La organización estuvo a cargo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes junto al crítico Javier Ibacache. El seminario –que se ejecutó a la par de la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional– centró su análisis en dos ejes fundamentales: “Diagnóstico, reflexión e intercambio de miradas sobre el estado de la crítica teatral en Chile y en países participantes” y “Acercamiento a la dramaturgia chilena contemporánea desde la óptica iberoamericana”.

La modalidad fue similar a la desarrollada en Buenos Aires aunque mejorada en la dinámica de sus mesas de trabajo, llevadas a cabo en la sede del Goethe Institut de Santiago. En esta ocasión, por vez primera incluimos a un representante de Brasil, la crítica Silvana Garcia, de San Pablo.

La distinción de CICRIT Santiago 2010 estuvo en su destacada organización y el apoyo institucional, pero sobre todo en el verdadero interés de los artistas por sumarse al debate. Participaron desde figuras como Juan Radrigán, pasando por Guillermo Calderón y Luis Barrales, hasta autores emergentes como Emilia Nogueras. Cada integrante del CICRIT trabajó con un texto premiado en la Muestra de Dramaturgia Nacional y en su análisis mantuvo relación directa con los autores.

Ambos encuentros (Buenos Aires y Santiago de Chile), posibilitaron reflexionar y acercarnos a un fragmento de la producción teatral argentina y chilena.

III

La sesión del Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral en Buenos Aires marcó una instancia de diálogo, no

transitada hacía varios años, entre críticos e investigadores en Argentina. Pensar la conjunción entre ambas partes, fue uno de los ejes del CICRIT 2008. En ese marco, se abrieron varias preguntas que expusieron ciertas problemáticas o limitaciones para reconocer el ejercicio de la crítica. Nos planteamos reconocer, por ejemplo, desde la crítica periodística cierta zona del oficio transitada por sus hacedores: redefinir su lugar, su espacio de acción, así como el formato y metodología donde inserta su trabajo. ¿Cuáles son los alcances, resonancias, limitaciones de la crítica teatral en nuestro contexto de producción? ¿Cómo se piensa la figura del crítico teatral? ¿En qué condiciones laborales desarrolla su práctica? ¿Cuáles son, si todavía opera sobre ellos, sus espacios de legitimación? ¿Cuál es la relación entre las características de esta escritura y el hecho teatral?

Algunas de estas cuestiones fueron delineadas en el segundo encuentro del CICRIT. También se valoró las distintas maneras y formatos de pensar el teatro: desde el campo académico, pasando por la práctica periodística y los medios electrónicos. Pensamos una crítica que establezca una relación entre una economía que se manifiesta, no solo en la austeridad de los recursos con que se cuenta, sino también en las limitaciones particulares que tenemos para esbozar lo que sospechamos. Sin embargo, esto no fue un obstáculo para concretar la calidad de esta sesión, desde los aspectos que nos convocaron: “Teatralidad, discurso crítico y medios”. En ese marco de diversidad, se armó la programación de espectáculos de teatro comunitario, como **El casamiento de Anita y Mirko** hasta **Nieve**, una adaptación del relato de Yasunari Kawabata, en formato Kamishibai (teatro de papel). La propuesta fue provocar un encuentro para confrontar nuestras prácticas, debido a la necesidad de repensar ciertas coordenadas vinculadas al tránsito de un oficio y a la situación con que se ejerce.

Adys González de la Rosa
Juan José Santillán

El crítico teatral ante el magma de lo nuevo*

Por OMAR VALIÑO / Cuba

Ante las enormes disyuntivas del título, quisiera ser, por un breve lapso, Ítalo Calvino y formularles las seis propuestas de la crítica teatral para este milenio ya abierto. O, más modestamente, para este siglo. Pero ni lo uno ni lo otro van a escuchar.

Si tomo el enunciado como interrogación, respondería, simplemente, que tales desafíos son los de siempre y, en algo, son también diferentes. En ese sentido, sí cumpla con la estrategia del gran narrador italiano (nacido en Cuba, por cierto) que propuso para la literatura del futuro aquellos vectores que consideraba imprescindibles de la gran literatura de todos los tiempos.

- El crítico se encuentra ante el desafío de las múltiples cartografías del teatro de hoy: nacionales, regionales, universales; pero no debe olvidar nunca el levantar sobre ellas, y sus infinitos microsistemas, sus propias cartografías teatrológicas.

- El crítico ha de seguir siendo, y formándose, como un espectador especializado. Ni más ni menos. No ver la crítica como un acto “trascendentalista”, sino como un ejercicio cotidiano -y no por habitual poco importante- de pensar el teatro en un marco profesional. Y saber, junto a Alfonso Sastre, que “pensar es distinguir”.

- El crítico ha de tener la valentía de aplaudir, cuando lo considere, junto al gran público. Y también de desafiarlo, cuando sea menester, con el silencio.

- El crítico debe aprender más a analizar que a juzgar, sin negar esto último. Ha de comprender las variables y vectores de la creación teatral, hoy. Lo que no puede ser sinónimo de un apoyo tácito de “lo nuevo por lo nuevo”, ni antónimo *per se* de lo “viejo”.

- El crítico ha de procurar encuentros sistemáticos de

trabajo con los creadores; y si es en colectivo, mejor. Allí la crítica se despoja de algunos vicios del “trascendentalismo”. Se abre a la comprensión y la fascinación mutuas y entra en un diálogo concreto. “Mete las manos” dentro del espectáculo y se quema en el magma de la creación.

- El crítico tiene que seguir atado a una conducta ética cuyo límite no es, como suele escucharse entre los creadores, el uso de la ironía, la causticidad o la “falta de respeto”, sino el desvío consciente hacia la opinión no profesional.

- El crítico debe realizar una travesía porque la crítica es un viaje, parafraseando a Stanislavski, que debe ir “subjetivamente hacia la objetividad”.

- El crítico tiene que plantearse un marco de conocimiento como crítico cultural, (Ticio Escobar *dixit*) abierto a todos los campos en la misma medida que ellos influyen más sobre el teatro que, a veces o siempre, el teatro mismo.

- El crítico hoy puede preguntarse: “¿Qué considerar como nuevo en medio de un cementerio de paradigmas de antaño?”.

- El crítico deberá recordar cuando todo era relativamente más claro en el arte, la sociedad y sus interrelaciones, gracias a una noción de progreso que el ser humano respetó por doscientos años. O aún, recordar la *relativización* y el *juego* con los antedichos paradigmas, apenas dos décadas atrás.

- El crítico que soy, si se me pide una apuesta sobre lo nuevo, diría sin ortodoxias que lo más actual parece hallarse en la *acentuación del punto de vista* mediante un procedimiento donde la idea -haciéndose sangre de la propuesta- irriga de una nueva forma la materia del teatro. El teatro como artefacto conceptual, como montaje de un concepto.

- El crítico deberá recordar que, así como ningún libro aplasta a otro libro, según mi maestro Francisco López Sacha, tampoco un esquema de creación aplasta a otro si cada uno logra cumplirse a sí mismo, según sus objetivos y alcances. A pesar de que, como individuo, se prefiera lo novedoso; ¿cómo solucionar esta “pelea” íntima sin ir al teatro a aceptarlo *todo*?

- El crítico puede volver sus ojos a José Martí y olvidarse, en parte, de los grandes teóricos recientes. Martí señaló que en arte todo lo *auténtico*, todo lo *padecido*, es nuevo. El teatro refuerza esa dimensión por ontología: el actor padece, literalmente, cada vez; y, por tanto, de manera nueva frente al espectador.

- El crítico puede acogerse a una definición que uso como justo fiel de la balanza para solucionar tensiones (las arriba expuestas y otras) y que me confesara alguna vez José Saramago: “un crítico es un lector”.

El crítico deberá recordar cuando todo era relativamente más claro en el arte, la sociedad y sus interrelaciones, gracias a una noción de progreso que el ser humano respetó por doscientos años. O aún, recordar la relativización y el juego con los antedichos paradigmas, apenas dos décadas atrás.

* Intervención de apertura del programa teórico de la segunda estación del Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT), realizado en Buenos Aires, Argentina, en julio de 2008, bajo la consigna: **La crítica teatral ante los desafíos de los nuevos campos teatrales.**

La crítica en el periodismo diario

Por SANTIAGO FONDEVILA / España

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La crítica tiene una historia corta en relación a la del teatro y va ligada a la revolución que propició la invención de la imprenta y el posterior nacimiento del diario de noticias.

La Vanguardia es uno de los diarios más antiguos de Europa, habiendo superado ya los 125 años de existencia y sobreviviendo a los cambios políticos de un siglo xx ducho en confrontaciones ideológicas y bélicas. Lo cierto es que la crítica teatral, como reflexión ante un hecho artístico, se cobija a lo largo del siglo xix en las revistas, mientras los diarios la asumen posteriormente como gacetillas frecuentemente mediatizadas por periodistas sin una formación específica; pero, eso sí, con un gran amor por el teatro. Es un modelo de crítica referencial, informativa y muy adjetivada. No tengo duda que es en el segundo cuarto del siglo xx cuando la crítica teatral, y por ende, la de otros géneros como el operístico que tiene un destinatario muy concreto, toma carta de naturaleza y pasa a formar parte del hecho teatral. Con todo, y pese a tratarse de un género de opinión, su ubicación en los diarios está sujeta a las variables de unos medios de comunicación nacidos en su mayor parte como soportes publicitarios. Tal es el caso de **La Vanguardia** y otros diarios nacidos como Diarios de anuncios y esquelas. Sí, señores; **La Vanguardia**, en sus inicios, publicaba en portada las esquelas. La muerte, entonces, tenía otra dimensión pública.

La crítica teatral toma su espacio con el crecimiento del ocio al que ya pueden acceder, no solamente las clases pudientes, sino un proletariado ávido de diversión. Un espacio lúdico que, en cualquier caso, estará siempre sometido a la valoración general del mundo del espectáculo como mera

distracción. En **La Vanguardia**, concretamente, la crítica y la información de estos géneros va ligada a la existencia de una amplia oferta que se concreta en una cartelera que fue de pago hasta hace poco más de diez años. En la segunda mitad del siglo pasado, la crítica adquiere un valor en la medida que el espectador burgués busca contrastar sus puntos de vista con los de un conocedor especializado.

LA ACTUALIDAD

Ya no somos, en buena parte, lo que fuimos. La crítica teatral en la actualidad ha perdido importancia en los medios de comunicación. Ni la radio, ni mucho menos la televisión aportan puntos de vista críticos sobre la actualidad escénica. A lo sumo, son informativos, y apenas hay alguna revista especializada que tiende a una información valorativa, pero no a la crítica. Los diarios, sometidos a una constante remodelación para competir en la sociedad de la imagen, conservan la crítica como una necesidad molesta, como la esposa a la que no se quiere pero no se puede abandonar. La falta de valoración de este género de opinión lo ha marginado, pues en una sociedad del espectáculo donde cada vez hay más espectáculo, más actividad escénica y menos posibilidades de dar cuenta de ella.

LA VALORACIÓN DE LA CRÍTICA EN EL MEDIO Y LA UBICACIÓN DE LA CRÍTICA EN EL ESPACIO

Para ilustrar este proceso degenerativo déjenme relatar lo ocurrido en el diario **La Vanguardia**. Durante veinte años las secciones de Cultura y Espectáculos eran cabeceras independientes, si bien en el orden del diario estaban una a continuación de la otra. En la primera gran remodelación

del diario, en 1992, se apostó por un diseño con elementos gráficos (sobre todo fotografías) potentes, sin que eso restara espacio, todavía, a los textos. Durante ese largo período, la crítica sufría sin embargo, porque el mayor espacio redaccional se lo llevaba la información (entrevistas, ruedas de prensa) llamadas *Previas*. La teatral menos, ya que tenía la suerte de tenerme al frente de la sección. Lo digo claramente, para mostrar la importancia de las personas en un medio. Tenía el poder de decidir y de ubicar los distintos artículos. El seguimiento era notablemente exhaustivo y permitía atender, tanto aquellos espectáculos que por el interés que despertaban o por su grandilocuencia eran de valoración obligada, a otros que se presentaban en circuitos alternativos o marginales. Una forma de cubrir el espectro de las artes escénicas y seguir la labor de los artistas que casi siempre comienzan por abajo, y de descubrir creaciones con pocas o ninguna capacidad para llegar a su público potencial. Eso no implica que en épocas de gran efervescencia escénica, -no me refiero sólo al teatro, sino a la música en todas sus vertientes, o el todopoderoso cine- resultara fácil respetar los textos críticos originales. Y ese es, para mí, el mayor problema y un desafío que no ha logrado una respuesta mínimamente aceptable. La sección de Espectáculos era la única que tenía una publicidad propia, y el número de páginas venía dado por la necesidad de colocar todo ese espacio publicitario. Eso generaba lo que en nuestro argot llamábamos los agujeros. Estos es, páginas en las que restaban tan sólo dos o tres columnas y de un altura inferior a la media página. En esos huecos, siempre al final de la sección, se colocaban las críticas aplicándose la estúpida máxima de “contra el vicio de escribir, la virtud de cortar”. Y saben lo difícil que es cortar una crítica. No por cuestiones técnicas, sino porque en la crítica hay, o debe haber, un discurso intelectual, que sufre cuando se cercena alguna de sus partes.

En 2000, el diario volvió a remodelarse física y conceptualmente. La sección de Cultura lanzó una OPA (Oferta Pública de Adquisición) hostil sobre la de Espectáculos y ésta desapareció porque, palabras del director, “los espectáculos también son cultura”. Lo que en principio era una cuestión técnica y semántica se ha convertido, sin embargo, en una disminución notable de los contenidos de espectáculos y aumentado, si cabe, el maltrato a la crítica.

LOS CONDICIONANTES: EL DISEÑO ES EL MENSAJE

Como lo que está mal siempre tiene la posibilidad de empeorar, eso es lo que ocurrió hace dos años. Una nueva remodelación instauró la dictadura definitiva del diseño. El gran *handicap* de estos procesos es que se trabaja siempre sobre condiciones ideales. Los números cero se hacen con holgura de páginas. La realidad es distinta. El diario **La Vanguardia** ha tenido siempre como norma que el total del lanzado (número de páginas) no debía contener menos de un 45/55 por ciento de publicidad, aunque no siempre más publicidad quisiera decir más páginas sino, más bien, menos espacio redaccional. El nuevo modelo, siguiendo las tendencias de la prensa en España, creaba un sistema casi modular de las críticas al que hay que ajustarse y que, por supuesto, al tratarse de una estructura rígida, no tiene en cuenta las variables del espectáculo, objeto de la crítica. El actual modelo del diario apuesta a temas informativos con muchos elementos gráficos. Sufrir la información menos descollante pero, también, la crítica. Saben lo que es cortar la mitad de un texto crítico de 80/90 líneas del tamaño de una columna. Yo confieso, lo he hecho y lo sigo haciendo no una vez, sino mil veces. ¿Qué sentido tiene para el lector? ¿Qué respeto hay por el trabajo del crítico? Cortar es inevitable, ya que los críticos (no es mi caso) trabajan fuera del diario y envían sus artículos más o menos ajustados. Y como un jardín necesita un jardinero, puedo asegurar que la crítica teatral sufriría mucho más sin mi presencia en la redacción para incordiar y reivindicar su importancia. No es que me eche flores, es la cruda realidad. Y, además, debo reconocer que **La Vanguardia** es el diario que mejor trata la crítica.

A QUIÉN SE DIRIGE LA CRÍTICA

La crítica, como todo el diario, se dirige al lector. Perdónese la obviedad, pero no existe un solo lector sino muchos lectores. Cada uno parecido, pero diferente. Aquellos que leen las críticas son minoritarios. ¿Para qué sirve entonces? Una mala crítica sobre un espectáculo popular no influye en la asistencia. Una buena crítica no necesariamente supone un mayor número de espectadores. El consumidor teatral puede seguir la opinión crítica, pero tiene un cierto criterio.

Ya no somos, en buena parte, lo que fuimos. La crítica teatral en la actualidad ha perdido importancia en los medios de comunicación. Ni la radio, ni mucho menos la televisión aportan puntos de vista críticos sobre la actualidad escénica. A lo sumo, son informativos, y apenas hay alguna revista especializada que tiende a una información valorativa, pero no a la crítica.

El resto es público fenomenológico, como el de los musicales. La capacidad de influencia de la crítica es discutible. Para mí, es mínima. Sirve, eso sí, en el caso de ser favorable, para que las compañías puedan incorporarlas al dossier o a su página web cuando quieren vender bolos o solicitan el apoyo de la administración.

De nuevo volvemos al tema del espacio redaccional. La crítica, para ser eficaz debe publicarse con la mayor inmediatez. ¿Y si no hay espacio? Se sacrifica el texto o se espera al día siguiente... o al siguiente... Lejanos los tiempos en los que los críticos acudían al diario la misma noche del estreno. La no publicación en un margen de dos días de la misma, resta buena parte de su valor. ¿Por qué?, pues porque el lector atento no la encuentra y se olvida. No digamos ya en aquellos espectáculos que sólo duran dos o tres días, como los internacionales, o en el caso de las críticas de música. Inútiles totales. Esa poca valoración de un género de opinión como la crítica se produce, además,

en una eclosión de la opinión en general. Los columnistas crecen como setas y todos son capaces de hablar de todo; de la política al deporte, pasando hasta por el virus del Sida. Cualquier imbécil bien recomendado tiene una columna. O casi. Quede dicho.

LA CRÓTICA, UN HÍBRIDO ACORDE AL LECTOR CONTEMPORÁNEO

Finalmente, quiero aportar un neologismo que es original más en su enunciado que en sus contenidos. La *Crótica*. Contracción obvia entre crónica y crítica. Es un género que gusta mucho al lector y que incorpora elementos de análisis y opinión, pero en una reflexión centrada en el qué y el dónde. Aunque no le llamen así, las crónicas de los críticos desde los festivales, o un estreno que el diario quiere reflejar en su mejores páginas, esta fórmula es ideal. Claro está; porque nunca o casi nunca, una crítica será la pieza más importante de una página. Por supuesto.

Tensión entre teatralidad y discurso crítico

Por **GENOVEVA MORA TORAL** / Ecuador

Tensión es y ha sido históricamente, la palabra clave y al tiempo nexo intangible y presente, entre dramaturgo y texto; escenario y espectador. Además de elemento indispensable, estructural en la construcción dramática, de no existir, el drama pierde sentido y lector. Tensión entre teatralidad y discurso crítico se convierte en cuestión mucho más compleja, atravesada por varios aspectos que van desde la subjetividad inevitable hasta el bagaje del espectador crítico, que determinará, a final de cuentas, el nivel de tensión entre un discurso y otro.

Un punto importante es pensar la teatralidad o mejor dicho las teatralidades, concretas, diversas, que responden, igualmente, a variables tan distintas como distintos son aquellos que llevan a escena una obra, propuesta por creadores con nombre y apellido, que desafortunadamente, en este contexto no cumplirían con el propósito, por la simple razón de que no se las conoce.

El término teatralidad tiene varias acepciones, una restringida al ámbito escénico donde se la entiende, primero como ese rasgo de exageración, de sobreactuación, que muchas veces le otorga una connotación negativa. Sin embargo, la teatralidad será siempre ese factor esencial en la obra teatral, esa exageración controlada, buscada, para otorgarle mayor fuerza a la representación teatral, para diferenciar el mundo de la escena y recalcar en su búsqueda artificialidad, capaz de crear un mundo paralelo y verosímil, donde entra en juego la capacidad del actor para transmitir una verdad emocional, viva mientras dura la escena, convertida en sensación que acompaña al espectador, inevitablemente transitoria.

En un ámbito más amplio, la teatralidad es herramienta no sólo del teatro, sino de las manifestaciones artísticas en general. En la danza, por ejemplo, cumple un papel trascendente, en ella se funde la teatralidad con la energía emanada del bailarín y actúa como el nexo, como la tensión que engancha al espectador; más aún en la danza abstracta donde lo que cuenta es la capacidad de conmocionar a quien la mira.

La teatralidad es el resultado de una cadena de tensiones, en primer lugar la del director o actores al trasladar el texto al escenario, aún tratándose de su propio autor; y luego, la del texto espectacular con el espectador. El hecho de conocer el texto dramático hace que la lectura vaya acompañada de un pre-juicio, a veces inconsciente, que sin duda influye a la hora de interpretarlo. Por otro lado está, con frecuencia, el pre-juicio, impreso por los creadores en un programa de mano, muchas veces brillante y provocador, que para nada se compadece con lo que vemos en la escena, dando como resultado una mayor tensión a la hora del análisis.

En buena medida, la teatralidad, se construye en la mirada del "otro", de ahí la tensión entre ella, sus propiciadores y quienes la reciben. Hay directores capaces de "vender" su obra de manera espléndida, además sentida, auténtica, como no puede ser otra manera; apropiados de su tema, tanto que, en ese discurso previo trashuma ya una teatralidad. Sucede a menudo con autores directores dueños de su discurso, de un tema, convencidos y decididos a plasmarlo en el espectáculo. Sin embargo, la materialización de ese discurso que es la puesta en escena, no siempre traduce esa promesa verbal.

“Teniendo en cuenta que toda lectura crítica es una interpretación de la interpretación, sabemos de antemano que, como en toda elaboración artística, difícilmente llegará el receptor a las mismas conclusiones propuestas por su emisor. La tensión disminuye en la medida en que hay coincidencia de miradas sobre un texto espectacular.”

Por consiguiente, al momento de la lectura, la tensión entre una imaginada teatralidad y la que el espectador advierte, es muy grande y da como resultado un discurso crítico diametralmente opuesto al de su creador. Siguiendo esta línea de desencuentro, vale decir que este se produce también entre la idea, la necesidad de decirla y el cómo se la dice.

En nuestro medio, Ecuador, la teatralidad está dada ya desde el texto, debido a que la mayoría de las obras son escritas, dirigidas y muchas veces actuadas por la misma persona. Esto marca una línea que los define teatralmente, va construyendo al tiempo poéticas particulares, que si bien por un lado, identifican a sus autores, por otro, crean una tensión mayor en espera de una teatralidad pre-concebida.

Teniendo en cuenta que toda lectura crítica es una interpretación de la interpretación, sabemos de antemano que, como en toda elaboración artística, difícilmente llegará el receptor a las mismas conclusiones propuestas por su emisor. La tensión disminuye en la medida en que hay coincidencia de miradas sobre un texto espectacular.

Además, no podemos olvidar que en toda instancia social, en la dinámica ciudadana, se apuesta por una teatralidad, que, en un tiempo como el nuestro, donde la tecnología, los medios de comunicación con su despliegue de teatralidad ligada a un interés de mercadeo y consumo, han influenciado grandemente para “vender” al espectador un modo de teatralidad, en cuanto a modelos de imagen, formas de relación, etc., que irremediablemente se van instalando en el imaginario colectivo. Por tanto, con ingerencia en cuanto a una concepción dramática que ha dado cabida a una “democratización”,

otorgando pasaporte casi a cualquiera para subir al escenario, no de otra manera se explica la proliferación barata instalada en los escenarios comerciales, la televisión como máxima expresión de esta pobreza y en constante pugna con “el teatro”, provocando una tensión mayor con un espectador atento, y de éste, con la masa complacida.

Pero volviendo a la teatralidad del teatro construida en primera instancia por toda la materialidad que se instala en el escenario: actores, vestuario, escenografía, música, etc. y, mediante estos recursos la posibilidad de mostrar y ocultar al mismo tiempo, todo un artilugio recibido por el espectador. Mas, resulta que muchas veces en obras teatrales poco convencionales, más crípticas, es la teatralidad la que emerge como un tejido de signos que impactan o atrapan más que la fábula misma, convirtiendo de este modo a la teatralidad en “algo” protagónico, de modo que, siguiendo a Foucault, ya no es el enunciado, sino sus posibilidades las que entran en juego, la teatralidad no solo manifiesta en la exterioridad sino en el modo cómo funciona en la escena, cuya verosimilitud no estaría en un resultado final sino en el mecanismo tensiones entre lo que se ve y lo que se esconde; creando otra táctica, quizá más contundente, de tensión entre la obra y el espectador. El efecto de teatralidad ha sido desplazado a esa articulación interna que sostiene la obra, a esa realidad de la representación en la que entra en juego el engaño; una realidad capaz de cuestionar desde lo poético, lo absurdo, etc., al mundo real. Estrategia que caracteriza mucho al teatro de hoy, erigido en una teatralidad menos “material” pero con un efecto de realidad “otra” mucho más aguda.

Crítica de teatro en Chile: Un oficio siempre en extinción

Por **JAVIER IBACACHE V.** / Chile

Reflejo de la dispar valoración que en Chile se entrega al teatro, la llamada “crítica teatral” ha devenido más bien una mezcla de reseñas y comentarios que pugnan por no sucumbir frente a la devoradora cultura del espectáculo.

A falta de una cantera permanente de fenómenos de masas (del tipo **La negra Ester** o **Sinvergüenzas**) o de montajes que semanalmente sean objeto de polémica (como **Prat**), su ejercicio tiende a menguar progresivamente en los medios escritos al punto de transformarse en un oficio cuasi marginal y al borde de la extinción.

A la jibarización de espacios que se evidencia en diarios y revistas, se añade el cuestionamiento perenne del que es objeto su práctica entre actores, dramaturgos y directores, sobre todo cuando han recibido una mala crítica.

En uno u otro lado emerge cada tanto el interrogante patentado por la investigadora canadiense Josette Féral: ¿quién necesita a los críticos de teatro? O si se prefiere: ¿para qué se los publica?

ADJETIVOS GRANDILOCUENTES O PONDERACIONES ENREVESADAS

Es evidente que la cartelera santiaguina se ubica a considerable distancia de la oferta de Londres, Broadway o Buenos Aires y que el chileno medio acusa una esmirriada comprensión lectora. Por ello la posibilidad de contar entre nosotros con un Walter Kerr (**Herald Tribune**) o un Brooks Atkinson (**The New York Times**) parece escasa: nadie diría que el sino de una obra esté sujeto acá al juicio de la crítica o que un crítico ostente un poder mayúsculo sobre el público

al extremo de incidir en el triunfo o el revés comercial de una producción.

Los recortes de comentarios o de columnas de prensa sirven, cuando más, de apoyo a la improvisada propaganda que despliegan las salas, refuerzan el currículum de alguna actriz emergente o respaldan la postulación de un teatrista en un concurso de fondo público.

En esto pesa la confusión de parámetros y expectativas con que se reviste la escena una vez que se inserta en el sistema económico de la rentabilidad pura y el autofinanciamiento.

De una parte, se espera que la plaza teatral acoja espectáculos atractivos que alienten al espectador a pagar una entrada para entretenerse, pasar el rato o ver en vivo a alguna figura de la televisión. De otra, se reclama la puesta en escena de textos clásicos en un ejercicio de tributo nostálgico que permita volver a los montajes de antes, aquellos que “se presentan como deben presentarse”, según se suele escuchar.

En ambos casos se está frente a una concepción comercial, evasiva e inofensiva del teatro, que le atribuye tácitamente los mismos imponderables de la industria del cine o de la música y donde la función de la crítica es descriptiva, anecdótica y decorativa, como lo patentó el empleo de adjetivos grandilocuentes o la calificación de los montajes bajo la dicotomía de éxito o fracaso de taquilla.

Distinta es la inserción del juicio crítico en la escena denominada genéricamente “de experimentación”, que opera como revés de la escena rentable y que aglutina una variedad de propuestas estéticas y generacionales. Allí la medida está

dada por la exploración de toda la caligrafía teatral a fin de eludir la complacencia y por el trabajo con materiales, signos o símbolos en lugar de la simple escenificación de textos.

Frente a este medio, la crítica tiende a plantearse como una guía que desentraña significados, levanta posibles lecturas o pesquisa nuevas corrientes, parapetándose en el análisis y no en el dictamen de “bueno” o “malo”, lo que suele dar pie a ponderaciones ambiguas o teorizaciones enrevesadas.

ESPECTADORES Y CONSUMIDORES

Que el crítico de teatro local acoja uno u otro enfoque no constituye un tema de reflexión, discusión o cautela al interior de los medios, toda vez que sus textos habrán de publicarse en páginas de diarios y revistas que contrapesan las columnas de ideas con crónicas sobre espectáculos más coloridos. O, al menos, de interés y consumo masivo.

Y en ello radica quizá el cuestionamiento más candente del oficio. Si el análisis crítico se inserta en medios que piensan a sus lectores como el eslabón capital de una cadena de compra y oferta (esto es, audiencias que pagan por la entretención), ¿para quién habrá de escribir el crítico: para un espectador interesado en descifrar las claves simbólicas de un montaje o para un consumidor que espera orientación al momento de adquirir una entrada?

En las actuales condiciones, el teatrista quisiera convocar a ambos tipos de público para que las discusiones de sus obras fueran parte de una generosa ecuación económica, pero el crítico -su posible “cómplice” en los medios- difícilmente podrá satisfacer un criterio sin sacrificar el otro.

Es más, de atrincherarse en el análisis purista será testigo de cómo el sesudo escrito elaborado a las pocas horas de un estreno debe aguardar por la edición en que una benevolente distribución de páginas admita la inclusión de su crítica, aunque nadie garantice que tal magnanimidad se materialice antes de que la obra de maras termine temporada.

Como en casi todo, el camino medio se convierte en el más adecuado y el crítico que en su intimidad más secreta coquetea con el *new criticism*, la *nouvelle critique*, el estructuralismo o el formalismo, acaba dando forma a un comentario impresionista donde las sensaciones se mezclan con los vuelos interpretativos, lo que no descarta que por requerimientos de edición de último momento, las ideas se

reduzcan a una reseña anecdótica, seguida de una calificación numérica o lúdica (la asignación de estrellas a cada montaje, por ejemplo) que sirvan de brújula al lector que no tiene tiempo para retener o procesar análisis.

Es el drama que el inglés Michael Billington -decano de la crítica teatral en **The Guardian**- equipara con la frustración del eunuco en un harem: conoce bien las técnicas de lo que ve, pero no puede hablar ni tomar parte en aquello.

GUARDIANES DE LA OBRA

Con tal escenario a la vista, el crítico muta en comentarista -como le gusta señalar a la academia más ortodoxa y más amiga de las categorías- y desde allí intenta dar cuenta de la diversidad de propuestas que alimentan la cartelera local desperdiando en el camino el léxico especializado que todo ímpetu vanguardista intenta quebrar y ordenando la oferta según como se presenta la temporada.

Si un día se enfrenta de buen humor a una comedia feble, de magra producción y de escasa inversión de ideas, en la jornada siguiente puede asistir con cierta aprensión a una performance desacralizadora que resume la adolescencia tardía de sus creadores, o de modo entusiasta a un espectáculo de tanta pujanza como riqueza discursiva.

Una vez que se publican, sus registros quedan como principal testimonio de un arte que comienza y termina en la representación y que, por ende, carece en Chile de una historiografía consistente y plural (salvo esfuerzos aislados).

Convertido en un cronista involuntario de una parte de su época, el crítico habrá de madurar en cualquiera de esas situaciones una idea de belleza y otra de valor artístico que tal vez se asienten en su formación académica o amateur, pero que no estará libre de los prejuicios o de los criterios puramente egóticos con los que todo ser humano tendrá que lidiar (si así lo quiere).

Aquello se constituirá en su único patrimonio y es posible que así estructure una voz por la que se le reconozca, un punto de vista para el análisis o llegue a delinear un “teatro ideal” (en palabras de Michael Billington), lo que pronto lo moverá “legítimamente” desde su universo a descalificar toda nueva dramaturgia, a alentar la renovación de directores, a aplaudir a un intérprete emergente o a deslumbrarse siempre frente a las escrituras europeas contemporáneas.

“Si el análisis crítico se inserta en medios que piensan a sus lectores como el eslabón capital de una cadena de compra y oferta (esto es, audiencias que pagan por la entretención), ¿para quién habrá de escribir el crítico: para un espectador interesado en descifrar las claves simbólicas de un montaje o para un consumidor que espera orientación al momento de adquirir una entrada?”

Sólidamente fundados o no, esos juicios -diagramados a tres o cuatro columnas- lo describen a pesar de sí mismo y llegan a desnudarlo incluso en lo que menos se quisiera (“los críticos juzgan la obra y no saben que son juzgados por ella”, escribe Jean Cocteau), ya que para hablar de lo que otro ha escenificado se valdrá de la resonancia que la obra tiene en su escena interna.

Así habrá críticos conservadores, academicistas, estetas, amigos de las nuevas propuestas o simplemente impresionistas que documentan el teatro de su tiempo haciendo resistencia en la columna semanal o en el comentario de incierta publicación y cuya persistencia es la única garantía frente a los invasivos parámetros de mercado, audiencia, moda y consumo.

El francés Gilles Sandier llama a esta pertinaz tarea un “arte de combate” que se funda en el “derecho a la indignación”

frente al espectáculo. Hay quienes aparentemente por esto mismo piden además que los críticos de teatro ejerzan su trabajo con la pasión de un comentarista de fútbol.

Como en esa labor, se reclama cierto fanatismo por la puesta en escena que ningún exponente del oficio mostrará a riesgo de descuidar su rol de “guardián de la calidad de la obra”, aun cuando este título se lo haya auto-asignado u obtenido por prerrogativa profesional o consuetudinaria.

En contraste con la prestancia de adalides y analistas del balompié, el ejercicio de la crítica de teatro en Chile está en el escaparate de las antiguas artesanías que difícilmente se comercializan y que, a causa de ello, está en riesgo de extinción. Que penda sobre ella una lápida parece el costo *sine qua non* de todo oficio que en la actualidad encienda alarmas frente a la llanura de ideas y discursos.

La crítica entre la platea y el escenario

Por FEDERICO IRAZÁBAL / Argentina

Bajo la idea de los problemas de la crítica teatral uno podría producir una enumeración infinita que permita pensar cuáles son los inconvenientes que tiene la crítica en tanto género discursivo, en tanto práctica intelectual y profesional.

Considero central establecer algún tipo de reflexión en torno a la crítica como institución discursiva y en su relación con el objeto con el que dialoga —el teatro, la teatralidad—, y tratar de bosquejar al menos algunos de los problemas a los que se enfrenta en la actualidad.

Para ello me voy a servir exclusivamente de dos categorías que considero centrales a la hora de plantear un análisis desde este punto de vista: la pérdida del fundamento (crítico, analítico, reflexivo) y su correspondiente deslegitimación y la puesta en jaque de un concepto históricamente muy pertinente y eficaz como es el de “poéticas”. Con ambos elementos vamos a intentar pensar cómo funciona y opera la crítica en tanto mirada sobre un objeto determinado.

LA CRÍTICA Y SU RELACIÓN CON EL FUNDAMENTO

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. Por dar sólo dos ejemplos, mencionemos a la crítica inmanente, que por principio se dedica pura y exclusivamente a analizar elementos internos al propio texto creyendo que esto es posible y dentro de un marco que también lo cree, o una crítica sociopolítica, desarrollada por un sujeto 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.

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, desde mi punto de vista, caprichosa y peligrosa. Formalismo, Estructuralismo, Neo-estructuralismo y cuantas escuelas puedan surgir buscaron formas de análisis (no ya exclusivamente de crítica) 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 ejemplo, a procedimientos hermenéuticos de interpretación, o también deconstructivos.

Todo este entramado complejo 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 la estructura del texto, debe 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 “obra crítica” mediaría entre el artista y su público con la colaboración del crítico.

El gran problema que se le plantea a la crítica ahora escapa incluso a la breve reseña que acabamos de hacer. El problema hoy consiste en tratar de encontrar los mecanismos a partir de los cuales poder legitimarse, porque en alguna medida y por factores tanto internos como externos, la crítica ha perdido su lugar. Sé que esta última afirmación puede estar generando la necesidad de discutirla y cuestionarla, pero la propongo únicamente en tanto juego discursivo, para tratar de pensar ciertas cuestiones que vayan más allá de la práctica cotidiana de cada uno de nosotros que efectivamente trabaja-de-crítico.

Cuando Nietzsche firmó el certificado de defunción de Dios produjo al menos dos grandes acontecimientos: 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 “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 es el de su opuesto. El resultado de esto es inevitablemente instalar la prescindibilidad de la crítica como discurso y como institución.

LAS POÉTICAS

Lo ocurrido en la actualidad con este concepto es central para producir algún tipo de reflexión sobre la crítica, básicamente porque es un concepto que proviene del campo crítico. Recordemos que con él lo que se pretende indicar es la existencia de un conjunto determinado de procedimientos estéticos a través de los que se intenta producir un determinado efecto. Esos procedimientos operan de forma normativa y dogmática y colaboran necesariamente con la definición del objeto artístico.

Las unidades de acción, de tiempo y de lugar fueron parte de las poéticas en un determinado momento de la historia del arte. Este ejemplo es suficiente para entender qué era entendido como “buen” arte o arte a secas y una mala obra. La posibilidad de enumerar un conjunto más o menos delimitado de procedimientos y de efectos en fuerte relación con ello, tiene que ver con momentos en los que el mundo aceptaba las taxonomías. Con un mundo que también, por qué no decirlo, aceptaba algún tipo de pensamiento abstracto como es en definitiva el que surge de las existencias de poéticas. Poéticas que han sido llamadas explícitas. Esto significa concretamente que existe un conjunto cerrado de procedimientos que una obra debe incluir para ser considerada obra. Pero el problema hoy es que esas abstracciones procedimentales han estallado a tal punto que existe una cantidad de poéticas que han hecho que el concepto se resquebraje, pierda importancia y valor.

¿Pero cuál era ese valor? Fundamentalmente uno de tipo dogmático que permitía al hombre que se enfrentaba al arte, y por ello también al crítico, determinar, con cierto nivel de ingenua objetividad, si la “pieza” estaba bien escrita o no. Y casi podríamos decir que con un fuerte carácter de verdad, puesto que la relatividad de la opinión había quedado solapada detrás de la aceptación de la poética explícita en tanto tal, en tanto institución.

Reformulemos esto último para ser más claros. El hecho de que una comunidad determinada acepte que puede ser entendida como artísticamente legítima una obra por el sólo hecho de que respeta ciertas normativas que la definen como tal, es un primer paso de fuerte carga subjetiva. Tomemos el ejemplo lejano recién dado. Que una obra cambie o altere el tiempo no la hace ni mejor ni peor, ni buena ni

mala. Es un hecho y una forma de abordar el eje temporal del relato. Pero si la comunidad acepta que únicamente hay una forma de trabajar la temporalidad de los relatos, está claro tanto para el artista cuando lo produce como para el lector cuando lo decodifica, basarse en esa lógica para desarrollar su tarea. Es objetivo. La obra, ¿transcurre en más de una jornada solar?

El mundo actual parece plantear una relación con el concepto de obra totalmente diferente haciendo estallar por lo tanto las categorías. Hoy no existirían elementos que a la institución artística le permitan definir con cierta claridad lo que llamamos arte y lo que no. ¿Cuál es esa frontera? Claro que también sucede que cierto tipo de espectadores exigen que una obra de teatro tenga una duración determinada, trate sobre determinados temas, no muestre determinadas cosas, use un tipo de lenguaje, etc., etc. Pero esto no significa que sea lo dominante. Esto obedece a una remanencia del siglo xx que sigue operando pero que ya no es la norma. Hoy, para decirlo muy postmodernamente, la norma es la ausencia de norma. Y esa ausencia lo que hace, para el trabajo cotidiano del crítico, es desdibujar la zona desde la que producir su tarea. ¿Cómo se juzga? ¿Cómo se evalúa? La existencia de poéticas era una forma clara de determinar el valor de una obra.

Algo muy similar, y de forma paralela a lo anterior, la idea de géneros claramente delimitados funcionaba como un sistema de lectura.

La ausencia de esa posibilidad de sistematizar se vuelve, para el trabajo concreto de la crítica, una dificultad para establecer la lectura. El crítico habitualmente se servía de los condimentos genéricos para esclarecer la lectura y establecer desde allí tanto su análisis como su juicio. La imposibilidad de servirse de esas herramientas deja a nuestro trabajo en un estado de orfandad del que únicamente el análisis podrá librarnos.

ENTRE EL JUICIO Y EL ANÁLISIS. DE LA MIRADA CRÍTICA A LA MIRADA DEL CRÍTICO

¿En qué consiste entonces, según nuestra perspectiva, la mirada del crítico?

Aquí deberíamos establecer una primera diferenciación. Cuando hablamos de la mirada del crítico no estamos hablan-

do de la mirada crítica. Estos son dos elementos totalmente distintos que jamás deberían haber sido confundidos.

Con la aparición de la llamada “sociedad de la información” y con “la división del trabajo” el crítico se autoerige en una suerte de animal muy extraño: el espectador profesional. Y los mismos críticos no hemos sabido establecer la diferencia. El espectador profesional sería aquel tipo de persona que simplemente porque va asiduamente al teatro deviene luego en crítico, pero para que esta operación se complete el crítico debió convertirse en juez del gusto haciendo que su gusto se convierta en norma, o que la norma le dicte el gusto. Así hoy, por ejemplo, no diferenciamos periodismo de espectáculos de crítica artística. Hoy, cualquier persona que disponga de una cámara, un micrófono o una página en blanco en algún medio puede erigirse en crítico, porque al fin y al cabo, lo único que se le pide es que diga si le gustó o no le gustó. Es decir, que realice un juicio. Pero el problema es que si el gusto es propio del espectador, el convertir el gusto en canon es la posibilidad que tiene el profesional, el espectador profesional. Esto afortunadamente no ha ocurrido tan fuertemente en algunas artes tales como la literatura y las artes visuales. Pero aquellas que también forman parte del “show”, como el teatro, el cine y la música, padecen estos problemas. Es fácil decir que la actuación de Norma Aleandro fue profunda. Cualquier persona que se haya sentido emocionada puede realizar ese juicio. Alcanza simplemente con ser una persona sensible.

El problema de la crítica no tiene que ver con si la actuación es profunda o la puesta en escena “acertada” (¿qué es lo acertado en el arte?). El problema aquí tampoco es tener el conocimiento adecuado como para analizar si tal propuesta actoral es coherente con relación al texto, a cómo dialoga con los otros signos que integran el espectáculo, a cómo se inserta en la historia de la actuación de una determinada cultura, entre muchos otros elementos. Porque para eso se estudia un poco y listo. Lo fundamental es pensar el problema del significado y no caer en la actitud académica tecnócrata y estructuralista. Adjetivar una actuación es lo que puede hacer muy fácilmente el espectador y cuando nos enteramos de esa opinión es porque esta persona se convirtió en un espectador profesional. Pero la pregunta aquí es: ¿qué diferencia hay entre este sujeto y aquel adolescente al que

le ponen una cámara enfrente al salir de alguna película taquillera producida por un canal de televisión? Ninguna. Ambas opiniones gozan de la fuerte arbitrariedad del gusto. Que me guste la actuación de un actor determinado en una obra tiene tanto valor de verdad como decir que no me gusta la lechuga. Es verdad. No me gusta la lechuga. ¿Pero qué hace que sea importante que se diga públicamente que a mí no me gusta la lechuga? ¿Aporta esto algún dato sobre sus valores alimenticios? Se vuelve únicamente importante que a mí no me guste la lechuga si primero yo me convertí en figura pública, en crítico estrella.

Volvamos ahora a nuestra diferenciación inicial: la mirada del crítico *versus* la mirada crítica.

La primera tiene que ver con lo que acabamos de describir, sólo que en vez de verduras hablamos de arte. Esto es muy fácilmente rastreable en la televisión y en la radio. En la gráfica es más sutil. Y puede ser más sutil porque en los diarios y en las revistas de distribución masiva lo que importa es el medio más allá de lo que aporte el periodista en cuestión. Por eso al diario no le importa lo que dice el crítico, lo único que le importa es la calificación que algunas veces puede suceder que ni siquiera las haga el propio crítico. La calificación en el mundo del espectáculo es el equivalente al titular y la bajada en la sección de política: no importa el análisis, lo que importa es el consumo veloz de la noticia sabiendo únicamente el título de la misma, puesto que al fin y al cabo para qué invertir tres minutos leyendo lo que el título resume en apenas un instante. El tema es que en el cuerpo de la nota está, dependiendo del crítico en cuestión, la justificación más o menos elaborada de ese signo aberrante que luego será utilizado en la publicidad: “**Clarín** dijo: excelente”. Todos los directivos de medios incluimos en algún lugar una frase que legalmente nos protege: “las opiniones aquí publicadas no necesariamente reflejan la opinión del medio” o “el medio no se hace responsable por las opiniones aquí publicadas”. Pero que yo me haya enterado, hasta hoy ningún diario inició un juicio a una distribuidora de cine o productora de teatro comercial por convertir en opinión suya la arbitraria opinión de su crítico.

La segunda, la mirada crítica, tiene un valor bien diferente a la primera. La mirada crítica consiste en un trabajo que pese a estar asentado en algún tipo de juicio tiene en cuenta otros

El problema de la crítica no tiene que ver con si la actuación es profunda o la puesta en escena “acertada” (¿qué es lo acertado en el arte?). El problema aquí tampoco es tener el conocimiento adecuado como para analizar si tal propuesta actoral es coherente con relación al texto, a cómo dialoga con los otros signos que integran el espectáculo, a cómo se inserta en la historia de la actuación de una determinada cultura, entre muchos otros elementos. Porque para eso se estudia un poco y listo. Lo fundamental es pensar el problema del significado y no caer en la actitud académica tecnócrata y estructuralista.

valores, otros elementos. Recurramos nuevamente al juego con lo culinario para explicarnos, puesto que hay que comer comemos todos, se vuelve más fácilmente comprensible, a tal punto que hasta el propio Nietzsche lo utilizó para explicar el olvido en relación con la memoria estableciendo una analogía con los órganos digestivos. A la mirada crítica no le importa mi opinión con relación a la lechuga o a la hamburguesa. A la mirada crítica le interesa que se analicen los componentes de la hamburguesa y que se llegue a elaborar algún tipo de conocimiento mayor sobre el alimento en cuestión y la salud del ser humano teniendo en cuenta infinidad de variables: hamburguesa casera o hamburguesa en algún “”, la ingesta de hamburguesa en uno u otro local analizando puntualmente la calidad de todos y cada uno de sus ingredientes, llegando a establecer, incluso, parámetros genéricos relacionados con hasta cuántas no afectan la salud y cuantas sí en función de los otros alimentos que se ingieran, sin olvidar, por supuesto, qué tipo de actividades físicas realizo para analizar la quema de grasas y elementos calóricos. Esto significa que la mirada crítica es bastante más afín a la del nutricionista en un medio. Habrá alimentos que

El crítico habitualmente establece una lucha política a tres niveles: la política en general, la política del medio en el que trabaja, y la política en el arte al que se refiere. Ignorar una sola de las tres esferas puede hacer que el discurso crítico no tan sólo pierda la parte fundamental de su sentido sino más bien volverlo cómplice de un “estado de la situación”.

considere buenos y malos, parámetro que estará relacionado con su propio paradigma de salud que a su vez no es propio sino cultural (la vida del ser humano debe ser de determinada cantidad de años y para ello es necesario que hagamos tal cosa. Un hedonista seguramente tendrá otros parámetros y ello lo llevará a plantear una relación con la comida diferente), y a partir de allí ese profesional podrá establecer un criterio general segmentando las poblaciones de riesgo y las otras. En fin, un nutricionista hablará en función de variables que van desde los valores ideológicos—tendrá una mirada crítica hacia McDonalds en función de su ideología “anti-imperialista”— hasta cuestiones de tipo científicas. La mirada crítica será algo bastante afín a ello.

Si bien esto parecería aplicarse exclusivamente a un medio masivo, y por lo tanto comercial, no es así. Los medios independientes también están sujetos a determinadas restricciones y pautas de acción que orientan, recortan y digitan su discurso. Tal vez esos “controles” sean menores pero no lo están. Tomo como ejemplo un medio que conozco puesto no tan sólo publico en él sino que además lo dirijo junto a Ana Durán: **Funámbulos. Cultura desde el teatro**. A **Funámbulos** no le gusta el teatro denominado comercial. Algunos de sus integrantes lo disfrutamos privadamente pero luego no hablamos de ellos porque o no nos interesan o no sabemos cómo hacerlo. **Funámbulos** no come aquello que no le gusta. Y aquello que sí consume y que le produce discurso es lo que, en función de sus criterios, le permite determinar y corroborar qué es arte y qué no, qué es arte interesante y qué no lo es. Pero esta consideración poco tiene que ver

con el arte. Es más bien un lugar estratégico desde el que se emite el juicio crítico. El crítico habitualmente establece una lucha política a tres niveles: la política en general, la política del medio en el que trabaja, y la política en el arte al que se refiere. Ignorar una sola de las tres esferas puede hacer que el discurso crítico no tan sólo pierda la parte fundamental de su sentido sino más bien volverlo cómplice de un “estado de la situación”. Esto por supuesto obedece a valores subjetivos que mucho tienen de ideológico. Por eso en la elección de la obra y los temas está el juicio supremo. Pero sabiendo de lo inevitable de tal acción, una vez elegido el espectáculo, intentamos sumar voces que permitan establecer una mirada crítica que a su vez merece y debe ser criticada por los lectores. **Funámbulos** no es ingenuo en tanto medio ni está al margen de los determinismos epocales y hasta económicos. **Funámbulos** con sus elecciones número a número hace crítica, esa crítica del gusto. Entonces la pregunta está en para qué, después de elegir, seguir haciendo crítica del gusto si es más interesante una mirada crítica: someter al texto y espectáculo elegido a la mirada de diferentes profesionales que puedan enseñarnos cómo leen ellos en tanto hombres de la cultura: para qué le sirvió la obra y para qué no. Sociólogos, psicoanalistas, historiadores, filósofos, críticos de arte, escritores y artistas miran el fenómeno teatral desde sus propias disciplinas y dialogan entre sí sin dialogar.

La mirada crítica es un tipo de discurso que tiene como objetivo supremo evidenciar el lugar desde el que se habla. La mirada crítica no se apoya en una necia objetividad (fruto de una puja de poder social consistente en la conversión de mi gusto en canon) sino que por el contrario al aceptar, tal vez con dolor, que la subjetividad está allí, en ese aceptar produce un acto de liberación: como no puedo más que hablar desde mi subjetividad elaboro un discurso que pueda encontrarse con otra subjetividad. No se intenta convencer a nadie de que mi gusto es el acertado, se intenta únicamente partir del gusto subjetivo para encontrar algún tipo de utilidad colectiva.

Tal como se la entiende vulgarmente la tarea del crítico parecería ser la de un vendedor de fantasías. El crítico vende momentos de ocio y distracción. El crítico vende risas y hasta lágrimas emocionadas. Esa es la mercancía con la que

comercia la mirada del crítico. La mirada crítica en cambio intenta encontrar las explicaciones, o al menos llegar a la formulación de la pregunta, acerca de por qué ese discurso produce emoción, o produce risa. Qué función social puede estar produciendo ese momento de risa en ese tiempo y en esa sociedad en la que la risa es producida. Cómo se relaciona ese discurso que produce risa a discursos políticos, religiosos, artísticos o de otro tipo. No importa la risa puesto que soy yo el que me río. Lo único que importa es tratar de entender los mecanismos a través de los cuales me río. La mirada crítica suele ser poco complaciente con el artista, con el espectador y con el propio crítico, porque de lo que se trata es de evidenciar los mecanismos que producen actos. De lo que se trata es de entender, por ejemplo, por qué determinado espectáculo que parecería ser profundamente político en realidad es profundamente conservador del *status quo* según la perspectiva elegida, sabiendo que desde otro lugar la respuesta podría ser, inclusive, la exactamente opuesta. Y ni una ni otra tendría más valor de verdad, puesto que en realidad ninguna de las dos lo tiene, y si lo tiene es en función de la relatividad de esa subjetividad hablante.

El crítico puede ser un espectador profesional o puede usar los beneficios de serlo para hablar desde sus propias

verdades. El crítico a través de la mirada crítica se autoerige no en juez sino en conejillo de Indias. El crítico es sujeto y objeto de su propio discurso. El crítico no habla de arte. Habla de sí. El crítico no es diferente del artista que usa el arte para expresarse. El crítico usa la crítica para expresarse con todo lo que ello significa. Pero aclaremos algo: aquí no se trata de ningún tipo de solipsismo, más bien la actitud es exactamente la contraria. El crítico que emite mirada crítica y se ubica a sí mismo en el centro de su discurso lo que hace, parafraseando un poco a Adorno, es deconstruirse a sí mismo al entenderse como "lugarteniente del sujeto social". El crítico se mira a sí mismo en tanto sujeto social, de un modo bastante similar al que realizan algunos artistas.

La única diferencia que hay entre uno y otro, entre artista y crítico, es que cada uno elige un género discursivo diferente para "ser en el lenguaje". Y aquí es necesario aclarar que no importa que el artista hable primero y el crítico lo haga después. Porque la mirada crítica no habla necesariamente de lo que habló el artista. El crítico y el artista no están solos en un supuesto desierto del lenguaje. Ambos hablan dentro de la enciclopedia y por ello entre el arte y la crítica no debiera haber origen sino tan solo, y apenas, continuidad.

El crítico que construye teatralidad y acompaña sonriente

Por NARA MANSUR / Cuba

Un concepto utópico, bastante inasible el de teatralidad, al que vamos incorporando sensaciones, términos, que vamos corriendo de lugar en relación a los signos de la época. Los mismos signos que aguzan nuestra mirada, la van formando. Tan escurridizo como específico, que ubicamos con mayor claridad y casi sin peligro de errar en los últimos años en áreas, manifestaciones, ambientes, de preferencia no teatrales o no etiquetados como teatro... como si por una operación de contraste siempre esa calidad o "espesor de signos" estuviera en un *reality*, una pasarela, un estereotipo televisivo, esquemas como el cabaret, el ballet, los rituales deportivos, los actos políticos. Pero de esto se ocupan profusamente los estudios de la performance.

El crítico teatral escribe y reescribe asociaciones que en su operación de paseante curioso descubre en medio de la multitud recortada que es el público. Un experto, un espectador entrenado en elaborar un discurso especializado, elitista, y extrañamente acompañado o leído por los artistas, incluso a quienes dedica sus palabras.

La teatralidad viene dada por la potencialidad de un teatro, por la percepción de artificios o ilusiones que propone aludiendo a definirse, a definir el teatro a través de su recepción. Pero qué recibe el crítico, cuál es su marco o contexto de estudio, sus ideas previas, sus circunstancias, sus vínculos afectivos y de deseo en relación a su objeto de estudio. Se trata de una visualización, de un continente que nos incluye, no de islas, del teatro como máquina de mirar (el mundo como teatro, una primera metáfora o el teatro como museo, una analogía).

La teatralidad deviene punto de vista, la escena de nuestra visión histórica y de los micro-relatos que establecemos, no con afán cronológico sino de las descabelladas subjetividades que podemos desplegar. El crítico respira esa energía que puede llamar teatralidad o satisfacerse por encontrar sus hipótesis de biblioteca, presupuestos teóricos, algunos ejemplos que no ha podido concretar, palabras que dedica a su artista favorito. Pero también respira la transpiración, el riesgo que se nota, el cuchicheo indiscreto, la vida social que lo reconoce a la entrada, lo erótico que de tanto en tanto manifiesta el teatro como montaña rusa, como salto al vacío, como inmersión sin apnea. Los acontecimientos teatrales, los que tienen que ver con los procesos de investigación y la parafernalia de producción, relaciones públicas, mercadeo, signan también, firman también junto a él y cargan de teatralidad su trance: ¿en quién se convierte cada vez?

Cada nueva circunstancia identifica sus intereses y lo obliga a negociar con su ética y la interpretación que lleva a cabo. Lo arbitrario y gratuito del arte, el placer de sus operaciones y la posibilidad de la imaginación como palanca de las acciones, lo coloca en un difícil pero placentero trance... ¿Responde con los mismos presupuestos entonces? ¿Se vuelve poeta, paseante, faquir? ¿Cómo le habla al espectáculo? ¿Es su discurso de la misma condición que el del personaje para el que hablar es actuar? ¿Sólo le habla al espectáculo, a los artistas o se trata de que su discurso construye teatralidad desde su propia vida perso-

“El crítico teatral escribe y reescribe asociaciones que en su operación de paseante curioso descubre en medio de la multitud recortada que es el público. Un experto, un espectador entrenado en elaborar un discurso especializado, elitista, y extrañamente acompañado o leído por los artistas, incluso a quienes dedica sus palabras.”

nal o desde su vida en las instituciones, o a través de las relaciones de gremio en las que está inmerso o por la zona de influencia que genera por su presencia en festivales, eventos, publicaciones? ¿Qué aspectos de la teatralidad jerarquiza? ¿Con qué los relaciona en su diálogo?

El historiador y curador mexicano Cuauhtémoc Medina aconseja irónicamente las que consideraba reglas imprescindibles del curador. Así dice: 1) Abanique al artista, 2) Pregúntele si tiene sed, 3) Ofrézcale un asiento... y agrega: es que alguien tiene que cuidar, ayudar, sonreír... Ese cínico procedimiento y la lucidez de sus otros argumentos hacen pensar que de la pasión de un crítico por un artista (de la pasión de la crítica por la creación), es inevitable que se produzca un acompañamiento productivo...¹

¿Por qué no proponemos ver el discurso crítico en relación a las posibilidades que abre más que como enunciación, habla, gesto de un / de los críticos?

El sentido, las significaciones de su accionar (su propio teatro de operaciones) es otra metáfora que deja huella, rastros para seguirle la pista.

Sin embargo, hay un crítico que se diluye, que se difumina en múltiples facetas, que hace ficción e incursiona en las propias labores artísticas. De la misma manera, se genera discurso crítico desde el texto teatral, desde el espectáculo, desde el proceso de investigación que los contiene, pero por originarse en esa zona no lo reconocemos inmediatamente, sino que muchas veces sale a la luz a través del crítico que recepciona y legitima esas ideas y de paso los

acompaña. O no. Y hay un escamoteo de autoría también en ese encuentro. Habría que tomar la posta y hacerse llamar todos artistas conceptuales, por estar apertrechados de ideas que son casi obras, y andar a la búsqueda de patrocinadores de sus proyectos o procesos. Y los críticos debían ser estudiados como se hace con los artistas. O como personajes, como líderes de opinión, como políticos.

Todo viene ocurriendo de manera más sencilla y promiscua: teoría y práctica, creación-reflexión, ocurren ensimismadas y juntas. Pero solemos privilegiar la ajenitud del crítico y a este, asociado a mecanismos de poder. ¿Es realmente de ida y vuelta entre artistas y críticos el proceso de intercambio o pasa por un discurso la mayoría de las veces ya constituido (individual o colectivo) al que se apela una y otra vez, debilitándolo en realidad?

Así piensa el artista plástico Luis Gordillo: “La realidad es que el mundo del arte hoy es muy conceptual y el artista debe mostrar no sólo su obra, sino también sus conceptos. A veces parece que el arte es sólo un ejemplo de la teoría o del pensamiento del artista. El arte se hace social, étnico, político, en fin, un arte que es una metáfora del concepto”.²

A veces leemos críticas que parecieran desconocer su objeto de estudio, tal es su grado de autonomía. Parece animarlas no el proceso de diálogo con los espectáculos sino una hipótesis previa, una bibliografía abultada, antiguos deseos del crítico, que lo animan a aplicar rápidamente la teoría más recientemente consultada, su voz *per se*. ¿Y esto no es al fin y al cabo, publicidad, arrogancia? Vale la

“Todo viene ocurriendo de manera más sencilla y promiscua: teoría y práctica, creación-reflexión, ocurren ensimismadas y juntas. Pero solemos privilegiar la ajenitud del crítico y a este, asociado a mecanismos de poder. ¿Es realmente de ida y vuelta entre artistas y críticos el proceso de intercambio o pasa por un discurso la mayoría de las veces ya constituido (individual o colectivo) al que se apela una y otra vez, debilitándolo en realidad?”

pena preguntarse si los críticos hoy gozan de lectores. Y, también, si gozan hoy los lectores con los críticos.

La crítica es una práctica política, rica en subjetividad, generadora de espacios y nuevas relaciones, cuando pone el cuerpo, se arriesga, cuando hace ella también ficción.

“El concepto (de teatralidad) tiene algo de mítico, de demasiado general y hasta de idealista” sostiene Pavis.³ Críticos y artistas generan teatralidad, a veces en una relación cómplice. Otras viviendo uno en la cabeza del otro, absorbiéndose mutuamente, enriqueciéndose o empobreciéndose, u ordenando los varios tipos de conocimiento, tachando la palabra autoridad y sobrescribiendo allí, autores.

El discurso crítico construye metáforas, tiene presencia, cada vez cobra más valor la persona junto a su desempeño. “Hablar es actuar. El discurso teatral es autorrepresentación de sus mecanismos de construcción”.⁴ Hay tensiones a la vista también entre el habla y lo innombrable, lo que el lenguaje no puede terminar de expresar.

¿Y si emprendemos el camino contrario? Desdefiniendo teatralidad y discurso crítico, conservando las tensiones como problemas que aseguran un terreno fértil, proclive a la aparición de zonas y recorridos a investigar, a sumar discursos parciales, no totalizadores? Tensiones que nos permiten asistir a múltiples espacios que el discurso crítico genera, donde se pueden organizar los encuentros entre las

propuestas más radicales y desafiantes para los públicos contemporáneos.

El discurso diferenciado del crítico que estudia teatralidades no uniformes en el contexto latinoamericano es una virtud a conservar. Es responsabilidad de la crítica no arribar a la uniformidad sino preservar estas diferencias, hacerlas lo más visibles posible. Es un trabajo de edición, que nunca se cierra del todo, poco a poco las colaboraciones se agregan unas a otras y se da la posibilidad de trabajar en proyectos, en equipos de conocimiento, fortaleciendo la idea de gremio, de colaboracionismo, entendiendo que se trata de una actividad creadora radical, que reformula y distribuye los textos que produce... no necesariamente con final feliz. Vivamos pues en estos territorios expandidos.

Ocupemos los espacios, identifiquemos lugares de discusión que generen ellos mismos teatralidad, que elijan aquella más frágil en apariencia para estudiarla no asegurándose el éxito ni la benevolencia. No usemos el teatro como material de inversión, no nos adornemos con él. Pensemos en las poéticas del discurso crítico como pensamos en las del teatro.

1 9 curadores discuten su obra: Cuauhtémoc Medina, **Cuaderno de apuntes**, <http://cceba.org.ar/evento/taller.pl?id=46>

2 Luis Gordillo: Escribir para el público, “Artistas versus crítica”, <http://www.noviembre.org/e-norte/html/index.php?name=News&file=article&sid=1323>

3 Patrice Pavis: “Teatralidad”, **Diccionario del teatro**, Tomo 2, Edición Revolucionaria, La Habana, 1988, p. 468.

4 Patrice Pavis: “Discurso”, Ob.cit., Tomo 1, p. 142.

PROBLEMAS DE LA CRÍTICA TEATRAL. Tensión entre teatralidad y discurso crítico

Por ANA SEOANE / Argentina

Primero habría que poner un punto de encuentro para decidir qué definición de teatralidad se va a usar. Desde 1931 Antonin Artaud se cuestionó la falta de teatralidad que tenían a su juicio los espectáculos de Occidente, frente al despliegue que realizaban las propuestas llegadas de Oriente. Su análisis provenía de haber visto en la Exposición Colonial de París a los bailarines de la Isla de Bali. Más tarde, en 1964, Roland Barthes usó el término de teatralidad como “espesura de signos” y muchos otros investigadores siguieron este mismo camino, desde Anne Ubersfeld, Patrice Pavis hasta Josette Feral.

Hoy cuando un crítico teatral analiza un espectáculo es consciente que debe tener en cuenta cada uno de estos lenguajes que conformarán la célebre espesura de signos. Es también la obligación del verdadero especialista para que el lector, oyente o receptor de su crítica —más allá del medio que utilice— sea guiado en esta permanente aventura. Pero las sensibilidades difieren y habrá quien priorice la música sobre la escenografía, o quien esté más atento a la iluminación que a un diseño de vestuario.

Desde las primeras vanguardias históricas el arte —y el teatro forma parte de él— surgió la pregunta si existían límites. Desde 1916 con el célebre mingitorio de Marcel Duchamp (*Fountain*), todo objeto puede ser considerado como obra artística. El siglo xx derribó con todas las paredes del teatro tradicional. Hoy a nadie se le ocurriría analizar una propuesta escénica con la **Poética** de Aristóteles mal traducida bajo el brazo, como se hizo durante siglos y no sólo en Europa.

El crítico es sólo un espectador más viejo, menos virgen que cualquier otro. Al usar la palabra vejez la utilizo como sinónimo de experiencia, de estudio, de conocer, de haber visto todo el posible teatro de su ciudad. Pero al utilizar la palabra teatro me estoy refiriendo a teatralidad, no sirve el estudioso de textos dramáticos que no puede diferenciar el trabajo de los escenógrafos, ni distinguir el estilo de los iluminadores.

Los artistas han logrado deshacerse de todo tipo de prejuicio para crear, pero el crítico debe cumplir con ciertos códigos que jamás se le pedirían a un creador. La objetividad es un término invariablemente mancillado, pero también codiciado. ¿Quién admite ser subjetivo? y ¿dónde reside la objetividad en el arte?

El crítico es sólo un espectador más viejo, menos virgen que cualquier otro. Al usar la palabra vejez la utilizo como sinónimo de experiencia, de estudio, de conocer, de haber visto todo el posible teatro de su ciudad. Pero al utilizar la palabra teatro me estoy refiriendo a teatralidad, no sirve el estudioso de textos dramáticos que no puede diferenciar el trabajo de los escenógrafos, ni distinguir el estilo de los iluminadores. Si volvemos la mirada al mundo griego, aunque Aristóteles fue logocéntrico en su análisis sobre la tragedia, se descubre al espectador. Lo mismo sucede con los libros de Ubersfeld, Pavis o Kott. Pueden usar el texto pero sólo como una herramienta más para reproducir los momentos más efímeros, que ellos también tienen en cuenta.

La historia, la investigación y la filosofía son todas herramientas válidas y necesarias a la hora de sentarse para analizar un espectáculo teatral, pero siempre seguirá siendo imprescindible esa presencia. No hay video, ni DVD que pueda reemplazar la vivencia, la energía que despliega el intérprete y que sólo toca al que está frente a él. Sigue siendo irremplazable esa dualidad de actor-espectador.

Durante los Festivales Internacionales de Teatro en Buenos Aires (FIBA) vivimos varias experiencias que pusieron en

riesgo la palabra teatralidad o por lo menos nos ayudaron a reflexionar sobre ella. Tal vez la más recordada haya sido la participación del elenco de Túnez, con **Fentella** de Taoufik Jebali, durante la primera edición del Festival en el año 1997. Allí sobre el escenario de una de las salas principales del teatro General San Martín aparecía una familia, algunos integrantes sentados otros de pie, era molesta la inmovilidad. Sólo después de muchos minutos se verificaban mínimos movimientos. Esta primera incomodidad se fue transformando lentamente en humor, el público empezó a gritar consignas cómicas, para luego pasar a un tono más agresivo y acusatorio, cuestionando el precio abonado. Los espectadores habían pagado una entrada para ver acción, no soportaron esa novedosa propuesta. Tal vez erróneamente muchos tardamos en descubrir que la teatralidad estaba ubicada en la platea. Se nos obligó a cambiar el punto de vista y cada noche la reacción modificaba el planteo de cuál era la teatralidad.

Las preguntas que abrió este espectáculo fueron muchas: ¿se podía señalar el trabajo de interpretación? ¿Qué sucedía con los otros signos? Esa propuesta que en su momento fue la más criticada, también permitió un alto grado de reflexión.

Hay creadores argentinos que buscan ese mismo riesgo. Así los actores y directores Emilio García Wehbi y Luis Cano citaron a una extraña función, para realizar la lectura de las 668 páginas de **Moby Dick**, la extensa novela del norteamericano Herman Melville. ¿Había acción en la lectura? ¿Hubo personajes? La lista de preguntas podría sucederse.

La doctora Julia Elena Sagaseta especialista en performance señala que en el mundo comienzan a darse en la década del setenta, pero sólo diez años más tarde llegan a la Argentina. Este nuevo término nos permite escapar de las definiciones y cuestionamientos rígidos, abriendo la puerta para la hibridación y el entrecruzamiento de todas las artes. Son funciones irrepetibles, creadas con esa densidad de lo efímero, aunque como señala García Wehbi no hay improvisaciones riesgosas, sino pautadas.

El ojo crítico ya acepta con naturalidad que la teatralidad esté en objetos, muñecos o simplemente luz y efectos tecnológicos, pero ¿qué sucede con la nada? Es como analizar el negro, el blanco, aquel planteo inteligente que proponía Yasmina Reza en su exitosa obra **Art**. Varios amigos frente a un cuadro inquietante. Las artes plásticas están más acostumbradas a estos riesgos, los teatristas parecería que todavía no.

En la actualidad, los críticos estamos preocupados por mantener un espacio en cada uno de nuestros lugares de trabajo y que el mismo tenga dignidad. Desde hace algo más de diez años surgió por parte de los editores de los grandes medios periodísticos la necesidad de clasificar, con notas o signos. De esta manera se “facilitaba la lectura”, aunque en realidad se buscaba evitar la reflexión. ¿Entre un libro y su resumen cuánta gente elige lo primero? Este es el verdadero problema que padece la crítica actual. El desafío de analizar la teatralidad, de encontrar herramientas y poder seguir procesos, más allá de los resultados. Esta es nuestra encrucijada, reflexionar si seremos capaces de estar a la altura de los cambios.

Parece más claro el problema en el cine. Se abrió una

gran brecha entre el discurso de los críticos de las revistas especializadas y el que hoy escriben casi la mayoría de los periodistas a cargo de las páginas cinematográficas. Se cuenta el resumen de la película, a veces y con suerte se la ubica en el ciclo del director y se adjetiva sobre los actores. En nuestro mundo teatral, ni siquiera las páginas Web han tomado el desafío de analizar los espectáculos, imperan también allí no sólo los resúmenes de las obras, sino que se juega astutamente con las gacetillas de prensa.

Cada vez que se repite la palabra teatralidad llega un nuevo cuestionamiento a nuestro trabajo. Muchas veces asistimos a muestras de fin de curso. Válidas para el proceso alumno-profesor pero que si realizáramos una crítica profesional estaríamos dañando a quien aún no es un profesional y en muchos casos nunca lo será. No es la misma actitud de los célebres vocacionales que impulsaron otro tipo de teatro y que luego se transformaron en la fuerza de los independientes. Tal vez sean coletazos de la globalización y un nuevo elemento se suma: la falta de autocritica por parte de los propios creadores.

Creo que si la pregunta es qué lugar debe ocupar el crítico frente a la teatralidad, mi respuesta es que debe aceptar los riesgos y ejercer el pensamiento reflexivo, que tiene en su esencia. Con respeto y con elementos en su propio discurso, pero sin quedarse con el cuento o el relato de lo que el espectador verá, sino motivar tanto a los hacedores como al público, para que ambos puedan tener una devolución que de alguna manera los ponga en riesgo. En tiempos donde la palabra polémica nos remite más a la televisión que a la filosofía, el camino de la teatralidad emprende el mismo desafío que el de la crítica. No hacer concesiones banales.

La Crítica.

Espacio, tiempo, forma

Por CAMILO SÁNCHEZ / Argentina

En principio, el espacio.

Antes que nada, me gustaría destacar el lugar—de soledad, olvido, o rebeldía en el mejor de los casos— que ocupa un especialista en teatro en un diario de las grandes ligas. Aún cuando en la sección se llegue a producir el texto más revelador de la jornada, esas palabras habitarán los confines.

Sin entrar en consideraciones específicas, el especialista en teatro de alguna manera sabe, de todas formas, que un diario es una articulación imposible, pensada según la idea generalizada, de que un día del mundo puede condensarse, comprimirse en una serie arbitraria de noticias.

En medio de esa convención, el teatro está ubicado al costado del camino, en un terreno algo perdido dentro de un espacio o suplemento que tiene luminarias más convocantes. No hay de qué quejarse: hasta los técnicos más defensivos contragolpean y abren la cancha por los costados, por las orillas, cuando el partido está cerrado.

Que el teatro, que también ocupa un lugar orillero en esa sociedad del espectáculo, se plantee su lugar en el mundo es—por cierto—una ventaja posible. “En una época—la cita es de Ricardo Bartís— de tanta actuación, de tanta ficcionalidad en el campo de la política, del periodismo, la actuación sigue siendo una mentira poderosa que promueve la reflexión más metafísica, más sincera y que además se arriesga”.

En segundo lugar, el tiempo.

Se escribe contra reloj, para subirse al tren de proceso industrial que significa el cierre cotidiano de un diario. Se escribe hasta encontrar ese momento en que, misteriosamente, dejen de sonar los teléfonos, en lo posible antes de la cinco en punto de la tarde. Y hay otra vez aquí algunos caminos paralelos: el

anhelo por sistematizar el proceso creador, se ha dicho, es muy potente en el teatro, donde la rutina de producción obliga a su aparición dentro de fechas y horarios que el actor no puede elegir. En lo personal, estoy lejos de quejarme por esa situación formal: sin la daga del horario puedo retener, sin problemas, los textos para siempre. En todo caso, hay que practicar la humildad de entender que habrá apuros suficientes, y poco espacio, como para intentar el análisis académico, sin que eso signifique que la crítica se vuelva, por eso, falaz o frívola.

En último lugar, que debería ser el primero, la forma.

No está resultando fácil pensar en la teatralidad en un país que ha generado, hace tan poco, estanques de leche derramada al costado de la ruta, manifestaciones a caballo que avanzan hacia el Congreso, y la jineteada sucumbe en la avenida Entre Ríos y Garay. Hay que subirse a un tren en Constitución a las seis y media de la tarde.

En principio, para decirlo en pocas palabras, se trata de confiar en la puesta que produce deseos de escritura.

Más allá de las consideraciones de Pavis, respecto a que un crítico es más representativo de la masa de lectores que de sus propias opiniones estéticas o ideológicas, tengo la sensación que todavía este lugar es un espacio posible de libertad, no diría ilimitada, pero sí proclive, favorable, gustosa. Que genera, por su propio espacio, la posibilidad de escribir un intertexto: escribir, a partir de una obra, una nota que tenga respiración propia.

No tendríamos, tampoco, que ser ingenuos. “Si el lenguaje de la crítica—dice Alberto Uré— fuera sólo una excrecencia literaria, como sucede en la mayoría de los comentarios deportivos, lo abarcarían las generales de la ley: unas críti-

“Más allá de las consideraciones de Pavis, respecto a que un crítico es más representativo de la masa de lectores que de sus propias opiniones estéticas o ideológicas, tengo la sensación que todavía este lugar es un espacio posible de libertad, no diría ilimitada, pero si proclive, favorable, gustosa. Que genera, por su propio espacio, la posibilidad de escribir un intertexto: escribir, a partir de una obra, una nota que tenga respiración propia.”

cas gustarían, algunas aburrirían, otras repugnarían, y listo. Pero la crítica de teatro funciona también como la avanzada del gusto del público y como promotora hacia el prestigio y, entonces, su poder es político y no sólo imaginario”.

Es probable que cuando se renueva una disciplina artística se renueva el modo de escucharla, y que esa suspensión de sentido estimula a sus hacedores y promotores —teatros y críticos— a buscar más, y mejor.

Es arrabalero el lugar de la crítica en un diario, vive en los fondos de un suplemento que no define cosas que se dirimen en las avenidas de la política y la economía, pero el espacio está ahí: cien líneas para escribir de la mejor manera posible. El desafío no es menor pero la compensación es propia, íntima, no requiere de golpes ajenos, paternales y laudatorios en la espalda. “En el mapa de los teatros y de su historia, los habitantes de las grandes tradiciones —escribió Eugenio Barba— y los viajeros de la velocidad conviven y son confundidos los unos a los otros. Pero los viajeros de la velocidad, al llegar a cierto punto del camino, se miran las manos y descubren que con ellas han construido cosas distintas a las que habían pensado”.

Eso habría que intentar: no adueñarnos de ese barrio tan alejado del poder, sino de despejar en lo posible sus calles, hacerlo más amigable, sorprendernos.

La crítica académica: una dramaturgia en el delgado equilibrio de someterse a otro y asumirse a sí misma

Por ARACELI MARIEL ARRECHE / Argentina

*El ideal del historiador
no puede ser la objetividad,
sino solamente
la honestidad y la probidad.*

*No porque ciertos críticos estén sordos
la literatura deja de hablar.*
Tzvetan Todorov

Al momento de recibir la invitación para participar de este encuentro inicié casi involuntariamente una revisión por mi formación, inventariando de forma desordenada —como sucede en cualquier acto de rememoración— las referencias propias y ajenas que me “cruzan” acerca de la crítica como profesión. Varias fueron las fuentes que vinieron a mi mente, muchas las discusiones estudiadas, tantas como las preguntas que se iban acumulando cada vez que necesitaba centrarme en lo que buscaría decir hoy. Al fin un interrogante ganó su espacio entre los otros y ordenó mi itinerario, que no trata de ser original pero sí se sujeta al horizonte que planeo como propio en relación a la crítica como actividad: ¿es posible pensar la crítica contemporánea como una *dramaturgia* entre las muchas que conviven en el campo teatral hoy; y si es así, cuáles son sus rasgos y las exigencias a las que se enfrenta?

En las últimas décadas se ha definido al territorio teatral como el campo de lo múltiple, donde conviven formas y poéticas heterogéneas que plantean una *des-limitación* en las nociones tradicionales. Dicha diversidad, entre otras cosas, extendió y replanteó la noción de dramaturgia en tanto se multiplicaron los diferentes tipos de escrituras y

Hace ya unas décadas que los creadores nos han reconocido como sus interlocutores y eso no sólo nos ha descubierto un campo de legitimación distinto, sino que nos ha sumado nuevas responsabilidades. Dentro de ellas, y en lo que respecta a la crítica académica, creo que se trata de recuperar la idea de diálogo entre diferentes, sin someterse a falsos dogmatismos.

se superó la sujeción de la idea de autor como aquel que solamente escribe el texto literario. Hablar de dramaturgia hoy sería designar como tal a toda creación discursiva particular y autónoma; es entonces que el crítico, en tanto sujeto creador cuya búsqueda se orienta hacia un discurso autónomo del objeto que estudia, pueda también incluirse dentro de dicho fundamento.

Dentro del contexto actual muchas de las observaciones y de los estudios que sobre la crítica se han hecho aparecerían, al menos, como algo rígidas. Preguntarse, por ejemplo, por cuáles son los tipos de enfoques más o menos pertinentes, o por la identidad en sí de un crítico “inmanente” o “dogmático” no nos resultaría útil si se cree que en este canon de lo múltiple que *des-limita* los roles tradicionales también participa la actividad de la crítica. El problema es vasto y necesitaría de múltiples abordajes, pero una pregunta sigue presentándonos como fundamento: cómo conviven y en qué modo se relacionan estas voces de creación disímiles. Si como dice Tzvetan Todorov la crítica es un *diálogo*, un encuentro entre dos voces, la del autor (creador/es) y la del crítico en el cual ninguna debería tener privilegio sobre la otra, ¿qué condiciones hacen al diálogo hoy? ¿Este se está dando? Por el momento estoy tentada a decir que dentro de los vicios de la crítica pasada, que reaparecen en nuestros días —no sé si bajo el mismo rostro—, el diálogo sigue siendo el ámbito más vulnerable. ¿Será, como lo expone a modo de ejemplo el diccionario de María Moliner; que: “la crítica teatral está desorientada”? Quizás, pero aquellos que

creemos en un oficio donde las actividades interpretativas, hipotéticas y creativas son parte necesarias de su identidad, deberíamos pensarlo y repararlo.

¿Hay trabajo interpretativo en la crítica? En los tiempos que corren de acumulación progresiva e hipertrófica de la información, donde se pone en riesgo la propia comunicación transformada poco a poco en un “rumor ensordecedor”, ¿es posible pedirle a la crítica la demora de la interpretación? Yendo un poco más lejos aún en la heterogeneidad de críticas que hoy nos circulan, ¿encontramos el sustento necesario de todo acto de interpretación, que es la formación? Parecería que nos rige aún la obligación de “decirlo todo”, ¿acaso no se trataría de desautorizar ese imperativo? Si nuestro objeto —el teatro— tiene por naturaleza la necesidad de “territorialidad”, de “reunión”, por qué someternos a la paradoja señalada por Le Breton acerca de *una sociedad intensamente comunicante pero escasamente reunida* donde la palabra pierde su efecto ante un oyente sin rostro.

Como consumidora de discursos críticos el encuentro de hipótesis que entreguen una dirección de lectura sobre el objeto elegido se hace muchas veces difícil. Aún prevalece en un vasto campo de nuestra actividad cierto exceso descriptivo del que hablaba Paul Bénichou hace tiempo. Ya no es posible seguir ligados a esa ficción de lo verbal llamada “método”, y mucho menos sostener una ambición totalizadora. Pero, ¿no estamos siendo víctimas de esa misma postergación de la búsqueda de sentido de los discursos de los medios a favor de “una voz incontinida y vacía que

jadea su discurso debido a la velocidad de su expresión y de su evanescencia”? (Le Breton, 2006, p. 5.) La obra, como siempre, seguirá sin dejarse aprehender exhaustivamente desde ningún punto de vista y nuestra escritura deberá ser conciente de su carácter “parcial” e “incompleto”, pero no puede transformarse en excusa de un decir a medias.

Las condiciones vigentes de nuestro campo teatral reclaman —muchas veces— la mirada analítica para completarse. Dicho pedido requiere de nosotros la responsabilidad de reencontrar el equilibrio entre la sensibilidad de las obras y la capacidad de pensarlas, un espacio donde no prospere lo arbitrario.

Para pensar una *dramaturgia de la crítica* se hace imprescindible volver a sentar sus bases en la erudición, despojándonos del falso prejuicio de ligarla con ello a una retórica hermética. Se trata de colaborar en la reflexión de categorías más ajustadas al nuevo orden discursivo que lo teatral impone.

Asumiendo la verdad como horizonte y principio regulador se trataría de una dramaturgia que se mueva en el delicado equilibrio de someterse a otro —*esmerarse en establecer el sentido del texto que estudia*— y asumirse a sí misma —hacer escuchar su *voz propia*— ya que, como en el caso del discurso artístico, es imposible para el crítico escapar a su propia época.

Es sabido que tanto el crítico como el escritor parten de textos preexistentes; pero mientras este último encuentra su mérito en la transformación que les hace experimentar, el primero —por el contrario— no lo hace sino reduciendo dicha transformación al mínimo, y eso es lo singular de su dramaturgia.

Hace ya unas décadas que los creadores nos han reconocido como sus interlocutores y eso no sólo nos ha descubierto un campo de legitimación distinto, sino que nos ha sumado nuevas responsabilidades. Dentro de ellas, y en lo que respecta a la crítica académica, creo que se trata de recuperar la idea de diálogo entre diferentes, sin someterse a falsos dogmatismos.

Bibliografía:

- Barthes, R. 1983. **Ensayos críticos**. España, Seix Barral.
- Bettetini, G. 1996. **La conversación audiovisual**. Madrid, Cátedra.
- Le Breton, D. 2006. **El silencio, aproximaciones**. Madrid, Sequitur.
- Sontag, S. 1983. **La escritura misma: sobre Roland Barthes**. En: **Ensayos críticos**. España, Seix Barral.
- Todorov, T. 1991. **Crítica de la crítica**. Barcelona, Paidós.

La crítica teatral en Buenos Aires y una reflexión sobre el canon

Por **MÓNICA BERMAN** / Argentina

Un crítico puede escribir con convicción siempre y cuando la propia institución crítica no se vea como algo problemático.

Una vez que esa institución se pone en cuestión de manera radical, cabría esperar que los actos individuales de crítica se tornen problemáticos y se autocuestionen. (p.9)
Terry Eagleton en *La función de la crítica*.

Hace más de veinte años, Terry Eagleton sostenía que como la crítica seguía con la confianza intacta en sí misma, podía leerse que la crisis de la institución o no había sido lo suficiente profunda o se la estaba esquivando de manera activa.

No es necesaria una dosis alta de sagacidad para comprender que su hipótesis se sostenía en la segunda proposición, aún más, el autor sostiene en su libro que en el momento de su escritura “la crítica carece de toda función social sustantiva”.

Es verdad, que Eagleton hace referencia a la crítica literaria pero si se observa el panorama de la crítica teatral no es difícil arribar a la misma conclusión.

Entre un actor y un crítico (que establecen más de una vez vínculos complejos, e incluso conflictivos, aunque no exista contacto cara a cara) existen más similitudes de las que se suele percibir. Ambos se exponen públicamente. El primero pone en juego su cuerpo, el segundo su escritura. Una vez que el actor sube al escenario se inscribe como objeto de la mirada de los otros. Cuando la crítica comienza a circular, aquél que la firma ha perdido todo control sobre lo que en algún momento fue objeto de su escritura.

Pero no son los artistas los únicos que reclaman algo a los críticos, los lectores de las críticas y los espectadores de teatro (es posible que estos roles coincidan o no, en un mismo sujeto) también han salido a discutir su legitimidad. Suponer que esto es exclusivamente contemporáneo es tan solo desconocer la historia lejana y reciente de la crítica (no sólo de la teatral). Pero al margen de que no sea novedoso es un dato de la realidad actual.

Por otra parte, la posición de la teoría, y este es un lugar en el que la universidad tiene un rol central, insiste y con

“La crítica (aunque no sólo) puede pensarse como un modo de transposición, la inscripción de un texto al que tiene como punto de referencia pero que, soporte diferenciado y operaciones mediante, se encarga de fijarlo, focalizarlo, desvirtuarlo y convertirlo en un verosímil registro fijo de un producto que paradójicamente se opone a la fijeza y a lo perdurable.”

razón, con que aquello a lo que se denomina “crítica” no tiene “función crítica” y por ende, lo que se halla, en general, son reseñas o comentarios y no críticas en sentido estricto.

LA CRÍTICA TEATRAL Y SU OBJETO

¿Cómo se vincula la crítica teatral con su objeto que tiende a fugarse de manera constante y que por otra parte no tiene capacidad de registro? La puesta, ¿es necesario decirlo?, es efímera e irrepetible.¹

No se pone habitualmente en un plano central la cuestión del horizonte metadiscursivo, que en más de una ocasión funciona como el único residuo posible de una puesta, que no es sino “pasado” en el momento de “analizarla”. El director teatral Rubén Szuchmacher sostiene que deberían estudiarse las puestas del mismo modo que se estudia la Historia, ya que lo único que queda de ellas no es otra cosa que restos. Tal vez se podría agregar que también quedan “fuentes”. Entre los restos y las fuentes, se inscribirían los metadiscursos. Lugar polémico, destinado al contraste y a la discusión. Del mismo modo que el enunciado, el teatro es un hecho histórico e irrepetible, las semejanzas entre una puesta y otra son resultado de una serie de instrucciones, de manera equivalente a lo que sucede con las oraciones.

La crítica (aunque no sólo) puede pensarse como un modo de transposición, la inscripción de un texto al que tiene como punto de referencia pero que, soporte diferenciado y operaciones mediante, se encarga de fijarlo, focalizarlo, desvirtuarlo y convertirlo en un verosímil registro fijo de un

producto que paradójicamente se opone a la fijeza y a lo perdurable.

La mirada de la crítica como transportación se aleja de una concepción de los discursos como mediadores. Así como la puesta no está en lugar del texto dramático, no está sostenida en el presupuesto de “representar”, la crítica no media entre la puesta y el público, no está “representando” al texto espectacular.

Reflexionar sobre la crítica teatral implica pensar en relación de su ¿funcionalidad? Es decir, ¿es útil para llevar público?, ¿para arribar al canon?, o es necesario postular su inutilidad absoluta en el siguiente sentido, así como el escritor escribe, el actor actúa o el director dirige, el crítico escribe, en términos barthesianos.

Se puede iniciar la reflexión a partir de su vínculo con el canon, vínculo estrecho pues probablemente la crítica sea uno de los elementos centrales de articulación del mismo.

No es un dato menor el que un grupo numeroso de elencos contraten (o intenten contratar) a los diferentes agentes de prensa (incluso los elencos que se inician y que no tienen recursos). ¿Con qué objeto? Alguna de las respuestas posibles: por propiedad transitiva, el crítico asiste a la función, escribe positivamente sobre el espectáculo, el público asiste a la función.

El agente de prensa, sin embargo, no es un mediador entre el artista y el público, sino en sentido estricto, un mediador entre el artista y el crítico.

Otra de las respuestas posibles se acerca a la hipótesis

¹ Parte de estas reflexiones han sido trabajadas en mi tesis de Maestría.

que vincula la crítica y el canon. En ocasiones, los elencos no tienen problema de público pero los críticos no asisten a sus funciones y por lo tanto, no tienen críticas de sus espectáculos y es eso lo que buscan, aquí es justamente donde viene la pregunta en relación con el canon y todas sus benéficas consecuencias. Todo artista que busque un subsidio sabe que se atribuye cierto puntaje a la presentación de una carpeta con críticas. Y esto está al margen del éxito o no de público (siempre hubo casos de éxito de público con malas críticas y fracaso de público con buenas críticas).

LA CRÍTICA Y EL CANON

¿Es posible sostener la existencia del canon en el ámbito de la puesta en escena teatral? La problemática se plantea en relación con su carácter efímero. Desde esta perspectiva la respuesta parecería ser un sintético y simple “no”. Sin embargo existen otras cuestiones que entran en juego y, al menos, postulan como válida la consideración de la pregunta. Si un canon es según Fowler “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (1988: s/d) es importante reconocer su existencia en el ámbito de la crítica y también de la teoría teatral. Seguramente es mejor recalar en lo literario para explicitar la figura con la que se trabaja.

El canon representa, en alguna medida, modos de leer organizados desde una perspectiva agónica. Es decir, “leer en contra de”. El concepto de canon no se sostiene si no es en un espacio que construye fronteras de manera constante, aquellas que dictaminan el adentro y el afuera. Por lo tanto aparece como un paradigma de la tensión. La cuestión del canon pone de relieve la cuestión del centro y la de la periferia, ya que se define con más fuerza por lo suprimido que por lo incorporado. Pero no hay que olvidar que el canon es una instancia discursiva, es una taxonomía y como tal, un modo de clasificación y de nominación.

El canon regula, domestica y se postula como memoria. Las obras (como las puestas en escena) compiten por sobrevivir. Si la función del canon es estabilizar, deviene necesario como ficción de unidad. Así como ni la crítica ni la teoría podrían “retener” a la literatura en su totalidad, en el ámbito de lo teatral sucede algo semejante. Probablemente restringir el problema a una razón cuantitativa sería del orden de la reduc-

ción pero tampoco es posible descartar esto. La cartelera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires presenta tal diversidad que no existe posibilidad material de ver todas las obras que se presentan. (dato... esto no es una figura hiperbólica.)

Hay teóricos y puestistas que consideran que el video es, en la actualidad, un instrumento que permite inscribir la puesta en escena y cristalizarla. Dos objeciones, además de la de cambio de soporte que de por sí es insalvable, hay directores que no permiten grabar sus puestas y hay algunas otras en las que esta inscripción es imposible. ¿Están condenadas a permanecer fuera del canon?

El planteo de “canon potencial” sería pertinente para reflexionar sobre este objeto.

En las artes representables, la accesibilidad está particularmente restringida. Si a ello se suma que el canon vive por exclusión, la reducción se multiplica porque se agregan mecanismos de discriminación. Para agregar a las dificultades que conlleva pensar la cuestión con lo teatral, habría que aclarar que la (re)focalización sobre la puesta en escena es relativamente nueva (si se piensa los siglos que el teatro lleva). De larga data proviene cierta confusión respecto del objeto, que se deslizaba sistemáticamente hacia el texto dramático. El hecho de que el teatro (mejor dicho el texto dramático, con un nombre confundido) haya sido considerado parte de la Literatura no es algo que merezca demasiada argumentación, alcanza con buscar en las Historias de la Literatura.

La cuestión es por qué razón el teatro ha entrado y salido y ha quedado oscilante en el límite entre el adentro y el afuera. En realidad las puestas en escena se sostienen sobre cuestiones tan diversas que “lo que queda” de ellas es sólo fragmentario o incompleto: un texto, un video, el recuerdo de un espectador, una crítica, metadiscursos varios.

¿Cuál es entonces el lugar del canon? ¿Hay que renunciar a pensarlo?

Si bien la multiplicidad de materias significantes que constituyen la puesta en escena y su carácter de actividad instantánea y efímera duplican las dificultades, habrá que reconocer que tanto la teoría como la crítica teatral, en la actualidad, determinan qué es teatro y cuál es el teatro que merece ser visto.

En este sentido existen festivales en los que se muestran

“Si bien la multiplicidad de materias significantes que constituyen la puesta en escena y su carácter de actividad instantánea y efímera duplican las dificultades, habrá que reconocer que tanto la teoría como la crítica teatral, en la actualidad, determinan qué es teatro y cuál es el teatro que merece ser visto.”

producciones, hay premios, hay subsidios, hay múltiples instancias concretas que ponen en el centro un tipo de teatro y dejan otro/s en los márgenes.

En el caso puntual de ciertas puestas porteñas que tuvieron su origen lejos de los lugares de generación de canon, finalmente se han canonizado. Las razones son diversas: los directores fueron invitados a estrenar en teatros oficiales, son invitados a festivales internacionales o tienen páginas en revistas especializadas de teatro (académicas y no académicas) o porque paradoja de lo teatral, se han comenzado a publicar sus obras. ¿No son todas estas razones suficientes para pensar en la ‘canonicidad’ de las puestas teatrales?

Así como el concepto de “literariedad” es interpretable socioculturalmente, con el término a través del cual se intenta dar cuenta de lo teatral, sucederá lo mismo. Y con él la noción de canon será inestable, más aún que con respecto a lo literario, porque el objeto es inestable, porque solo puede permanecer bajo otras formas que sólo lo refieren. Peter Brook (1989: s/d) sostiene que el teatro siempre se afirma en el presente y que se distingue de las demás artes por ser de carácter no permanente (no exclusivo de este, por supuesto), sin que haya nada que lo fije. Afirma que los ensayos no llevan al estreno, que los actores no construyen personajes como si fueran paredes, sino que los intérpretes creadores están siempre dispuestos a descartar su labor previa para empezar de nuevo. Paradojal tiene que ser entonces su relación con el canon, que intenta ordenar, ser memoria, funcionar como dogma, constituirse en autoridad de lectura.

La crítica que ocupa, entre otros el lugar de construcción del canon, está situada necesariamente en una instancia, al menos, incómoda.

Bibliografía

- Eagleton, T. (1984) **La función de la crítica**, Buenos Aires: Paidós. 1999.
- Brook, P. (1989) **Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro**, Buenos Aires: Fausto.
- Fowler, A. (1988) **Género y canon literario** en Garrido Gallardo (Ed) **Teoría de los géneros literarios**, Madrid: Arco/libros.

La crítica teatral, el mundo y la búsqueda de equilibrio

Por VICTORIA EANDI / Argentina

Suele hacerse una distinción fundamental respecto de la crítica teatral, la que separa a la crítica que se realiza en los diarios de la que se produce en forma ensayística en publicaciones como libros o revistas especializadas. Es en esta última donde, en teoría y por razones obvias ligadas al espacio, al tiempo, al contexto y a la pertinencia, el crítico que proviene de la Universidad desarrollaría más profunda y extensamente sus reflexiones, apreciaciones, valoraciones e incluso propondría nuevas categorías e hipótesis y desplegaría todo un aparato teórico.

No haré referencia a las ya largamente debatidas limitaciones y constricciones del crítico de los diarios, relacionadas con exigencias editoriales y de rapidez en la entrega, pero sí a la posibilidad de buscar un cierto “equilibrio”. Esto es lo que procuro hacer a la hora de escribir para el medio en el que colaboro, en el que afortunadamente hay una gran apertura en cuanto a la elección y a la reflexión sobre el material al cual uno decida referirse, flexibilidad en el espacio y algo fundamental: la ausencia de calificación, lo que evita desvirtuar la crítica, coronándola con la arbitrariedad (y superficialidad) del puntaje.

Con “equilibrio” me refiero a intentar conjugar las necesidades básicas que demanda un artículo sobre un determinado espectáculo —que tienen que ver con poner al lector y potencial espectador al tanto del tema de la obra, la trayectoria del autor, el director o de los actores y todo tipo de información que sea válida para que tome contacto con el material— con reflexiones más profundas que inevitablemente estarán teñidas con las impresiones personales y la subjetividad de quien escribe. Es una quimera, casi un oxímoron, pretender que haya objetividad en la crítica. Ahora

bien, en esa subjetividad van implícitas las competencias, las lecturas, la historia de expectación y todo el bagaje adquirido, sea el crítico de un ámbito académico o no. Lo ideal es que toda valoración vaya acompañada de una fundamentación que le aporte al espectador claves y herramientas de lectura, que le abra puertas para reflexionar, que le permita establecer puntos de contacto con su propio bagaje y no que simplemente lo persuada o lo disuada de ver el espectáculo.

Pero es a la vez primordial no caer en el exhibicionismo intelectual, donde la crítica se convierte en instrumento de lucimiento del que la escribe y se anteponen sus conocimientos a la obra sobre la que se está reflexionando. En este sentido es también importante la claridad, que no es sinónimo de vacuidad o superficialidad. A veces el exceso de academicismo es un obstáculo para el lector, aunque siempre es posible traducir ciertas ideas en términos sencillos. En pocas palabras, uno se ve ante la difícil tarea de encontrar el punto justo y no subestimar ni sobreestimar al interlocutor. De más está decir que hay otros contextos más adecuados que un diario para extenderse analíticamente sobre un espectáculo, pero eso no impide que la crítica periodística sea profunda y provoque algún pensamiento en el lector.

Edward Said propone en su libro **El mundo, el texto y el crítico**¹ una elocuente visión sobre el crítico, que aunque se refiera al ensayo podemos extenderlo a otro campos: “La crítica adopta la modalidad del comentario sobre y de la evaluación del arte; sin embargo, la crítica en realidad significa más como proceso preparatorio y necesariamente incompleto para el juicio y la evaluación. Lo que el ensayo crítico hace es *empezar* a crear los valores mediante los cuales se juzga el arte. (...) Una inhibición importante sobre

Es una quimera, casi un oxímoron, pretender que haya objetividad en la crítica. Ahora bien, en esa subjetividad van implícitas las competencias, las lecturas, la historia de expectación y todo el bagaje adquirido, sea el crítico de un ámbito académico o no. Lo ideal es que toda valoración vaya acompañada de una fundamentación que le aporte al espectador claves y herramientas de lectura, que le abra puertas para reflexionar, que le permita establecer puntos de contacto con su propio bagaje y no que simplemente lo persuada o lo disuada de ver el espectáculo.

los críticos es que su función como críticos a menudo se fecha y circunscribe para ellos al pasado. Lukács reconoce esta inhibición, pero expone cómo los críticos se apropian de hecho de la función de empezar a construir valores para la obra que están juzgando. Wilde lo decía de un modo más rimbombante: la crítica 've a la obra de arte como un punto de partida para una nueva creación'. Lukács lo dice de un modo más prudente: 'el ensayista es el ejemplo puro del precursor'. Y luego Said afirma: "... los críticos no sólo crean los valores mediante los cuales se juzga y se comprende el arte, sino que encarnan en la escritura aquellos procesos y condiciones reales del *presente* mediante los cuales el arte y la escritura transmiten significado." El crítico es considerado por Said —en contraposición a la remanida postura que lo describe como un parásito que "vampiriza" al artista, o lo que es peor, como un artista frustrado—, como un agente imprescindible en la historia del arte, como el "responsable hasta cierto punto de articular aquellas voces dominadas, desplazadas o silenciadas por la textualidad de los textos". El crítico es también un ser creativo al efectuar relaciones, al proponer nuevas categorías, al echar luz sobre elementos que tal vez no fueron vistos ni apreciados. Sugiere también Said que la actitud del crítico es sensible y que "debería ser además y con más frecuencia francamente imaginativa, en el tradicional sentido retórico de *inventio* que tan fructíferamente utilizó Vico, lo cual significa descubrir y exponer

cosas que de otro modo quedarían ocultas tras la piedad, la inconsciencia o la rutina." (p. 76-77)

Pero por sobre todas las cosas Said insiste sobre la "mundaneidad" de la crítica. Por "mundaneidad" el autor entiende las circunstancias históricas que rodean a todo texto o acontecimiento artístico, en este caso. Una de las funciones del crítico sería la de reponer esas circunstancias en su análisis. Pero agrega que "los críticos no son meramente los alquímicos traductores de textos en realidad circunstancial o mundaneidad; porque ellos son objeto y también productores de circunstancias, las cuales se hacen sentir con independencia de cualquiera que sea la objetividad que los métodos del crítico posean. La cuestión es que los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo y de ahí que sean mundanos." (p. 54). Said opone esta forma de crítica a la que aísla "la textualidad de las circunstancias, los acontecimientos y las sensaciones físicas que la hicieron posible y que la vuelve inteligible como resultado de la elaboración humana." (p. 14). En este sentido, es vital (con todo lo que implica el término) en la crítica teatral darle voz a los realizadores, a los teatristas, a pesar de todo lo que se ha renegado, a partir del auge de los análisis textuales, de sus opiniones respecto de sus obras, considerándolas sólo como un apéndice, un suplemento con

1 Said, Edward, W., **El mundo, el texto y el crítico**, Debate, Barcelona, 2004. (Los capítulos citados son "Introducción: Crítica secular" y "El mundo, el texto y el crítico".)

La crítica teatral en general debería dar más lugar a nuevas subjetividades, ser más flexible y creativa en sus categorías, reemplazar el exceso de erudición y los “grandes monumentos” (en términos de Said) por una mayor atención a propuestas emergentes y no encasillar ni reducir forzosamente a conceptos a priori o presupuestos, sino estar alerta a nuevos y singulares fenómenos y a partir de ellos repensar la realidad, en este caso teatral.

un peso relativamente menor. Si tenemos en cuenta que el teatro es un acontecimiento que sucede en vivo y que forma parte de un largo y dinámico proceso donde diversas personas participan creativamente, aquella “elaboración humana” a la que se refiere Said cobra una importancia capital. Incluir datos sobre las circunstancias y condiciones de producción sobre todo a partir de entrevistas no sólo al autor y director, sino también a los actores y a todo el equipo creativo, puede aportar claves de lectura productivas y provocar ricas reflexiones teóricas ulteriores. Muchas veces resulta más revelador leer una entrevista que una crítica, y en ese caso el rol del crítico no pierde relevancia, ya que una buena entrevista dependerá de preguntas acertadas, disparadoras y generadoras de pensamiento.

La modalidad de la entrevista, que es usual en los diarios, debería ser tenida en cuenta más frecuentemente para la crítica académica, que según Said (refiriéndose sobre todo a la norteamericana y europea) debido a la creciente especialización, profesionalización e institucionalización en función de la afirmación de los valores de la cultura de elite dominante, ha ido perdiendo contacto con el mundo de los acontecimientos. Con esto quiero decir que no sólo la crítica periodística puede verse beneficiada por la Universidad, buscando aquel equilibrio que señalaba, sino que también

la crítica académica, dentro de los límites que el contexto permita, podría tomar más a menudo prestados ciertos procedimientos menos abstractos y menos “desinfectados” (utilizando un término de Said) que provienen del periodismo.

La crítica teatral en general debería dar más lugar a nuevas subjetividades, ser más flexible y creativa en sus categorías, reemplazar el exceso de erudición y los “grandes monumentos” (en términos de Said) por una mayor atención a propuestas emergentes y no encasillar ni reducir forzosamente a conceptos a priori o presupuestos, sino estar alerta a nuevos y singulares fenómenos y a partir de ellos repensar la realidad, en este caso teatral.

En la misma dirección, cierro con otra cita del libro de Said: “la crítica es mundana y pertenece al mundo en la medida en que se opone al monocentrismo, un concepto que (...) opera en conjunto con el etnocentrismo, el cual autoriza a una cultura a envolverse a sí misma por la particular autoridad de determinados valores por encima de otros” (p. 77). En otros términos, una visión que favorece la polifonía, la apertura y la diversidad en los enfoques de la crítica. Volver de alguna manera al origen de la palabra y su raíz indoeuropea “*krei*”: “cribar”, “separar las partes menudas de las gruesas”, pero sin desechar esas partes menudas, que pueden convertirse más tarde en el trampolín de nuevos aparatos críticos.

¿Para qué sirve la crítica hoy?

Sensaciones de un crítico sobre los reclamos de los tearistas

Por MARÍA NATACHA KOSS / Argentina

Los críticos siempre tuvimos una posición un tanto delicada dentro del ámbito teatral: desde verdaderos conocedores hasta sanguijuelas chupasangre, no nos faltó ningún adjetivo. Hoy volvemos a atravesar una posición delicada, principalmente por el rol de los medios masivos en términos generales.

¿Para qué sirven los críticos hoy? Esta reflexión es absolutamente impresionista, y se basa en las devoluciones de una crítica que hice en abril de 2008 en **Alternativa Teatral**.

Desde hace un tiempo, en la revista pudimos habilitar un espacio para que los lectores opinen sobre las notas, reportajes y críticas que hacemos. La idea es poder entablar un diálogo entre los espectadores amateurs (los lectores) y los espectadores profesionales (nosotros).

En una crítica que yo realicé sobre una obra del off decía que, si bien era loable la labor del elenco, me había ido del teatro con una sensación de *déjà vu*. Las condiciones que imponen las salas en cuanto a duración de las obras, espacio escénico, escenografía, etc., están cercenando la producción y la creación.

El director, furioso, escribió una carta de réplica tanto o más larga que mi nota, apuntando, entre otras cosas, lo siguiente: como no tuvimos oportunidad de charlar un rato “cara a cara”, poco podía opinar yo sobre la obra porque no conocía ni las intenciones ni el proceso de producción. El elenco había gastado una buena parte del dinero en pagarle a un agente de prensa, y yo no les estaba justificando dicho gasto, porque el público iba a considerar ir o no ir a ver la obra en función de mi crítica. Yo estaba emitiendo un juicio, sin que exista demasiada lógica ni justificación en la designación de mi rol

como espectadora especializada y el suyo como teatrista. Y por lo tanto, cuando hablaba de la pauperización de la escena off porteña, estaba “alimentando el goce sádico que implica la posibilidad de colocar al prójimo en un lugar inferior al mío”. Ante lo cual arremetí: “A veces me pregunto: ¿por qué no salen a la cancha y hacen teatro?” Y más o menos cerraba con un blanqueo: “¿Y entonces este tipo para qué se pagó una agente de prensa si piensa todo esto de los críticos?” Mi respuesta linda con lo absurdo pero a la vez es absolutamente real: consideramos que, según lo expuesto en la primer parte de este escrito, eso ayudaría a traer más gente.”

Esta carta del director, provocó lo que para nosotros es un aluvión de opiniones: doce personas decidieron dejar sus variados puntos de vista sobre el tema.

Lo interesante de esta anécdota, es que explicitó una sensación muy marcada que yo venía teniendo de un tiempo a esta parte.

Sería ridículo pensar que el teatro no es un producto cultural de mercado casi como cualquier otro; pero hoy en día el teatro off se está organizando de forma bastante perversa. La mayoría de los proyectos independientes, que sólo reciben (en el mejor de los casos) un subsidio del Instituto Nacional del Teatro, tienen tres o cuatro grandes gastos: el alquiler de la sala, los derechos de autor, la prensa. En cuanto a los realizadores, cobran los escenógrafos, los sonidistas, los iluminadores, los vestuaristas, y para el fondo del tarro quedan los actores y el director. Tardan más o menos un año en armar una obra que, por lo general, pueden poner una vez por semana en un teatro de cincuenta butacas.

Ahora bien, ¿por qué los críticos no podemos hablar sobre esto también, cuando hablamos de una obra? Y el hecho de nombrarlo, problematizarlo, sacarlo a la luz, ¿no contribuye en nada a la solución del problema?

Pero hay una cuestión más relevante en todo esto y es: una obra debe valer por sí misma, más allá de los condicionamientos de su realización. El teatro oficial da tres meses para ensayar y estrenar, pero nunca escuché a nadie poner eso como justificación ante un problema artístico.

Creo que es interesantísimo hablar con los teatreros, saber cómo piensan, por qué hacen lo que hacen, cómo fue el proceso de producción, la elección del elenco, etc. Pero también creo que una obra debe valer independientemente de esta información.

Con esto no estoy proponiendo que el crítico no investigue, todo lo contrario. La formación permanente y la información corroborada son las bases de cualquier buen profesional. Pero antes que todo esto está la obra en cuestión.

Por eso, y volviendo a la pregunta inicial, un crítico hoy sirve, en principio, para dar panoramas generales del campo teatral, cosa que los teatreros no pueden, por el simple hecho de que están trabajando al mismo tiempo que sus colegas. Pero además, en su rol de intermediario y gracias a este paneo general, pueden dar visibilidad a personas que considera valiosas. Asimismo debería dar herramientas para analizar las obras, crear debates sobre cuestiones que afecten a la actividad, proponer opiniones propias sobre los temas que trata, etc.

El teatro existe gracias a una división del trabajo según la cual hay algunas personas que actúan y otras que espectan.

Que alguien elija uno de esos dos lugares no quiere decir que sea inútil en el otro, simplemente quiere decir que decidió especializarse en eso y por lo tanto es ridículo exigirle otra cosa.

Muchas son las funciones que un crítico puede cumplir, pero definitivamente la que no le corresponde es la de agente de prensa.

Un crítico hoy sirve, en principio, para dar panoramas generales del campo teatral, cosa que los teatreros no pueden, por el simple hecho de que están trabajando al mismo tiempo que sus colegas. Pero además, en su rol de intermediario y gracias a este paneo general, pueden dar visibilidad a personas que considera valiosas. Asimismo debería dar herramientas para analizar las obras, crear debates sobre cuestiones que afecten a la actividad, proponer opiniones propias sobre los temas que trata, etc.

El crítico como intelectual: Dilemas de una figura conflictiva

Por LORENA VERZERO Y YANINA LEONARDI / Argentina

Partiendo de la situación en la que nos encontramos, donde la mayoría de nosotros más o menos compartimos algunas de las posibles significaciones que le son otorgadas en nuestra coyuntura a la figura del crítico, es nuestro propósito dejar planteados algunos interrogantes en torno al estatuto y el sentido socialmente atribuido a la producción crítica, y a la figura del crítico como intelectual en nuestro ámbito.

En tanto nos remitiremos principalmente al desarrollo de la crítica teatral, no debemos perder de vista que esta disciplina ocupa un lugar periférico al interior del campo intelectual, por lo que consecuentemente, todos sus productos y agentes —aún en los casos que gozan de mayor reconocimiento— se ubican simbólicamente en un espacio desplazado de los centros de legitimación de saberes, prácticas y discursos. Esta situación decantará en una serie de posiciones desde donde el crítico teatral puede proferir su discurso, que será siempre un posicionamiento ideológico a partir del cual él mismo se define en relación con los demás críticos, los demás miembros del campo teatral y de otras esferas.

Por otra parte, es claramente observable la asunción, tanto por parte de los agentes culturales como del público en general, de una distinción entre la crítica “periodística” y la “académica”, con una serie de tareas diferenciadas y un valor simbólico distintivo que delinean diferentes roles sociales. No escapa a esta distinción la paradoja de que, en muchos casos, son las mismas personas las que transitan por ambas esferas.

A partir de esta breve y general descripción del cuadro de situación, se abren una serie de preguntas que guiarán nuestras reflexiones y que —como hemos dicho— no nos proponemos responder, sino más bien dejar planteadas: ¿Cuáles son las tareas socialmente atribuidas al crítico/intelectual, a partir de las cuales se podría pensar en dos roles diferenciados, superpuestos, o en una figura del crítico teatral como intelectual? ¿Cuáles son los parámetros de legitimación que, en un mundo regido por la mercancía cultural, determinan diferentes relaciones de tensión entre diversos tipos de discurso crítico que luchan por el reconocimiento y el prestigio social?

Para organizar estas reflexiones, partiremos de algunas consideraciones en torno a la figura del intelectual, con la intención de comprobar que es posible situar al crítico teatral en ese marco, y luego descubrir la génesis de los elementos conflictivos que tienden a inmunizar al crítico de cierto “compromiso intelectual” y, a la inversa, que tienden a asignar a la crítica “académica” un valor político aún cuando depende de estrategias de mercado similares a las que se juegan en los medios de prensa.

El trabajo intelectual es reconocido como tal a partir del siglo XVIII, cuando emerge el “intelectual de tipo moderno”. La especificidad del mismo se define en tanto figura crítica, opuesta al poder y capaz de producir autónomamente modelos políticos y sociales.¹ A partir de entonces, las relaciones entre la esfera intelectual y el campo del poder reconocieron diferentes grados de complicidades y antagonismos, de

1 Cfr. Francois Dosse, 2006: 24.

La pérdida de reconocimiento social de instancias o instituciones tradicionalmente legitimadoras (como los partidos políticos, las publicaciones especializadas e, incluso, la universidad), sumada a la sobrevaloración de la visibilidad de los espacios parainstitucionales (entre los que la televisión ocupa el lugar central), ha definido un mapa de legitimación liderado por la lógica del mercado.

acuerdo a cada coyuntura en particular. Son muchos los pensadores que han ofrecido aportes para la delimitación de esta figura, pero podemos acordar en términos generales una serie de rasgos a partir de los cuales podemos pensar nuestro objeto. Según define Francois Dosse (2006: 28) en su **Historia de los intelectuales. Historia intelectual**, “el criterio discriminante, susceptible de individualizar un posible espacio para los intelectuales” es la noción de compromiso. Ahora bien, a este concepto se le asignarán valores muy diferentes de las diversas coyunturas históricas. Durante la década del sesenta, por ejemplo, la figura del intelectual se convirtió en uno de los agentes fundamentales para la transformación social en toda América Latina y emergió la concepción de que el intelectual sólo puede adherir a la izquierda. La figura modélica del intelectual comprometido de los años sesenta, la sartreana, “implicaba una alternativa a la filiación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que era posible articular un pensamiento crítico” (Claudia Gilman, 2003: 73). Con el desplazamiento hacia la intervención política directa a comienzos de los setenta, el modelo del compromiso sartreano quedó sujeto a posiciones menos radicalizadas. Así, en los setenta, el lugar simbólico del intelectual comprometido pasó a ser ocupado por el intelectual revolucionario. Como sostiene Gilman (2003: 144), la politización de los intelectuales implicaba un deslizamiento del compromiso de la obra al compromiso del autor.

Estas figuras del intelectual han pasado por una suerte de tamiz a partir del cual es posible pensar el rol del intelectual

argentino en los años 2000 como un agente que combina algunos rasgos heredados de esas figuras con otros propios del mundo global y del capitalismo cristalizado.

Los intelectuales que Gramsci definía como “orgánicos”, puesto que su función social es la de desarrollar pensamiento; es decir, aquellas personas que tienen asignado un trabajo intelectual, están en la actualidad completamente atravesados por los medios. Las transformaciones socio-políticas ocurridas desde los años setenta han dado lugar a la imagen del “intelectual mediático”. Según Rémy Rieffel (1993: 627): “La legitimidad de la figura del intelectual ya no depende únicamente de su obra, de su talento y de los anteriores canales de afiliación (coloquios, grandes escuelas, partidos políticos, revistas intelectuales, etc.), sino de una sociabilización resplandeciente, de redes liadas en las mallas del tejido universitario, editorial y mediático”.² En términos de Santiago Alba Rico (2007: 257): “[...] si el intelectual no es el que tiene el derecho a hablar sino *la capacidad de persuadir*, entonces hay que recordar que el saber general ha quedado hoy enteramente disuelto en el circuito de las mercancías y el espacio público resume sus límites, por tanto, en el *mercado*.”³

La pérdida de reconocimiento social de instancias o instituciones tradicionalmente legitimadoras (como los partidos políticos, las publicaciones especializadas e, incluso, la universidad), sumada a la sobrevaloración de la visibilidad de los espacios parainstitucionales (entre los que la televisión ocupa el lugar central), ha definido un mapa de legitimación liderado por la lógica del mercado. Es decir, la batalla por el capital simbólico será ganada por aquellos discursos que

2 Trad. en Francois Dosse, 2006: 102.

3 Resaltado en el original.

sepan adaptarse a las reglas del mercado. Aquellas voces que logren un espacio en los circuitos parainstitucionales poseerán mayor capacidad de persuasión y, por ende, mayor prestigio. Dice Alba Rico (2007: 258) al respecto: “El equivalente del fetichismo de la mercancía en el terreno de la circulación mediática es el *prestigio* [...]”.⁴

A partir de aquí, podríamos concluir que es la crítica netamente periodística la que poseería mayor capacidad de persuasión y, por ende, legitimación y reconocimiento social. Sin embargo, todo esto está condicionado, entre otras cosas, por los públicos a los que la crítica se dirija o tengan acceso a ella. Los trabajos intelectuales pueden dirigirse a pares, a un círculo de especialistas más amplio o a un público más difuso.⁵ Tal y como analiza Dosse para el caso francés, podemos pensar que la crisis de la institución universitaria “alimenta el deseo de los intelectuales de dirigirse a públicos más amplios por canales de difusión menos tradicionales. [...] Sobre un fondo de crisis de todas las instituciones de pertenencia y de individuación de los comportamientos de los actores, este fenómeno alimenta un modo de racionalización personal, de bricolage, que presupone una autonomización de un mercado de producción intelectual en un sentido dilatado” (2006: 103).

Por otro lado, la lógica del capitalismo cristalizado no sólo regula los espacios parainstitucionales, sino la vida cotidiana por completo, de manera que las estrategias que este crítico/intelectual que circula por diversos espacios debe desarrollar no variarán demasiado de uno a otro. Es decir, los juegos de influencias con los que operan los medios de prensa en muchos puntos coinciden con aquellos que rigen las instituciones más tradicionales. En este marco, las preguntas abiertas siguen girando en torno a cuáles son los límites éticos del crítico —en tanto intelectual y justamente por ser un intelectual— frente al vaciamiento de sentidos al que pueden llevar el bricolage, las luchas por la visibilidad y los juegos de influencias de la lógica mercantil. Frente a este contexto social y político, uno de los riesgos es asumir un posicionamiento “políticamente correcto”, que permita evitar la confrontación y el compromiso con su realidad, perdiendo, de este modo, las particularidades que caracterizaron al intelectual en los años ‘60/’70, garantizando el prestigio de una posición social.

Bibliografía:

- Alba Rico, Santiago. 2007. **Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada**. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre. 2006 [1999]. **Intelectuales, política y poder**. Buenos Aires: Eudeba.
- Dosse, Francois. 2006 [2003] **La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual**. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Gilman, Claudia. 2003. **Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rieffel, Rémy. 1993. **La Tribu des cleros. Les intellectuels sous la Ve République**. París: Calmann-Lévy.

4 Resaltado en el original.

5 Cfr. Francois Dosse, 2006: 103.

Priorizando contenidos y fomentando diálogos productivos:

LA EXPERIENCIA DE LA REVISTA 160-ARTEYCULTURA Y DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL Doc/SUR

Por **PATRICIA DEVESA** y **GABRIEL FERNÁNDEZ CHAPO** / Argentina

La irrupción de Internet y la era de los medios digitales de comunicación provocaron profundos cambios tanto en la crítica teatral como en la concepción de la práctica periodística y de investigación en el campo cultural-artístico. El crítico y/o investigador se encontró frente a un fenómeno de expansión, información y difusión que estableció nuevas reglas de juego en el terreno del ejercicio profesional y es justamente en esa “negociación” con el soporte web donde se configura un diálogo que puede ser fructífero o frustrante.

Las posibles tensiones que se suscitan entre Internet como soporte comunicativo y la crítica teatral en cuanto discurso ensayístico son variadas. Por un lado, sus propios principios fundacionales conllevan a intereses distintos: mientras la web tiende a la globalización, al acceso inmediato pero mediado digitalmente desde cualquier lugar del planeta, a la desterritorialización y destemporalización; la práctica teatral (y por ende su discurso crítico y reflexivo) tiende a la regionalización, a la percepción convivial, a la vivencia sin mediaciones. En vez de tomar posiciones totalizadoras sobre este vínculo, consideramos que resulta útil encontrar las herramientas y disposiciones que ofrece Internet para favorecer la práctica profesional.

En este sentido, el Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur Doc/Sur encontró en el medio electrónico una de las posibilidades de enfrentar el carácter efímero de la

En un mundo virtual, que tiende al borramiento de las identidades y de los orígenes de fuentes, concebimos que justamente es dentro del propio discurso crítico-académico, en su capacidad y potencialidad de construir referentes concretos y argumentos válidos en sí mismos, donde se establece la legitimación de las voces expresivas y el respeto por el lector.

actividad teatral en cuanto a producción, recepción y circulación, y de poder estimular de ese modo una historización de grupos, espectáculos y artistas de la región. Si bien Doc/Sur desarrolla proyectos editoriales y periodísticos tradicionales (libros, revistas, etc), recurre a la web como un medio para generar una memoria viva, activa y en continua construcción de la producción teatral de una forma medianamente económica y de fácil acceso para los interesados.

Hay ciertos tópicos o discursos preestablecidos sobre el funcionamiento de los medios electrónicos y su capacidad multimediática que como críticos-investigadores gustamos de reconocer, pero a los cuales no necesariamente nos sometemos. Consideramos esencial reconocer prioritariamente cuáles son los objetivos de nuestras iniciativas y proyectar las herramientas digitales que son funcionales para tal fin, sin regirnos con pre-supuestos sobre necesidades del soporte virtual. En este marco, apostamos a una relación saludable entre forma y contenido, y no sometemos los materiales a supuestas exigencias de dinamismo, lectura rápida ni a la exacerbación en la utilización de la multiplicidad de lenguajes que pone a disposición la web. Esto no implica una atadura a formas del pasado ni a una negación de las posibilidades del medio electrónico, sino que pensamos en un diálogo productivo entre soporte virtual y contenido, evitando esas desviaciones comunes del mundo cibernético, donde rapidez es un eufemismo de superficialidad, y la facilidad de difusión y acceso se vuelve en muchas ocasiones un modo de impunidad en relación a la calidad de los contenidos.

En un mundo virtual, que tiende al borramiento de las identidades y de los orígenes de fuentes, concebimos que justamente es dentro del propio discurso crítico-académico,

en su capacidad y potencialidad de construir referentes concretos y argumentos válidos en sí mismos, donde se establece la legitimación de las voces expresivas y el respeto por el lector. Como codirectores de la revista digital **160-arteycultura**, entendemos que el cuidado del lector no está centrado en ofrecer materiales digeridos, de alta superficialidad, de lectura breve y con grandes posibilidades de ramificación en hipervínculos de poco aporte, sino en valorar su disposición de tiempo y dar a la lectura un material que aborde con honestidad y profundidad los temas que propone.

Por lo tanto la elección del material es un aspecto fundamental para cada edición, y por ende los colaboradores deben demostrar a través de sus producciones que han podido conjugar profundidad con un lenguaje comunicable, que no sea privativo del universo de los especialistas en el campo teatral, sin quitarle rigurosidad a la investigación y al análisis, sino que lo libere de una escritura académica, hegemónica y cientificista por una escritura ensayística y amena.

Consideramos estratégico que en el mismo sitio web convivan crítica e investigación teatral, ya que se convoca a dos mundos que, por lo general, se los suele abordar separadamente. Los lectores responden a esa misma dinámica: quien lee una crítica periodística rara vez ingresará a una página dedicada exclusivamente a estudios académicos de documentación e investigación y quienes frecuentan estas últimas no legitiman las críticas publicadas en soporte virtual. De esta manera intentamos colaborar, entre otros aspectos, con la construcción permanente de contactos y diálogos fluidos que enriquecen a estos dos campos, si se los trata con profesionalismo.

Crítica y Medios Electrónicos

Por **DIEGO BRAUDE** / Argentina

Cuando se habla de crítica, usualmente tiende a apuntarse a su acepción, en cuanto a práctica, meramente valorativa. Ante la obra (en este caso teatral), el creador (individual o colectivo) espera una devolución en forma de aceptación o rechazo, porque se asume que el pulgar hacia arriba influye sobre la repercusión del espectáculo. El crítico, de esta manera, queda colocado en un lugar lejano, con un peculiar poder. No importa, necesariamente, si le corresponde o no. La diferencia entre un rey y un psicótico es que al primero todo el mundo le cree que es rey.

No creo descubrir nada nuevo si digo que, en los medios masivos, impera, sobre todo, esta modalidad. El lector suele acudir al diario con la intención de recibir una opinión concreta, algo que lo ayude a decidir qué hacer un sábado a la noche. Para el creador, la aprobación o rechazo del crítico, al convertirse este en mediador, le implica que ese espectador elija entre su espectáculo y otro.

Asimismo, existe la línea editorial. El crítico actúa, de esta manera, las más de las veces como una suerte de técnico especializado cuya labor es puntuar. La creatividad pasa por poder navegar entre estos límites —muchos logran hacerlo, muchos más no—, a los cuales se les agrega, en los medios gráficos, el del espacio.

Pero hay otras visiones también de lo que implica la crítica, removiéndola de su aspecto valorativo (el del verbo “criticar”) para llevarla a otras posibilidades. Crítica también es “mirada crítica”, analítica, que promueve diferentes acercamientos posibles a la obra. En su extremo, el que yo elijo, esta característica adquiere la forma, en más de una ocasión, de un texto nuevo, que habla y no habla de la obra original. En este extremo, puede llegarse incluso a discutir qué es lo que se está haciendo: ¿es análisis?, ¿es una visión impresionista?, ¿es una devolución que puede llegar al tono poético para un texto poético (entiéndase

poético, en este caso, como un algo productor de múltiples significados) original?

Mi llegada a la web fue casi por casualidad, cuando un amigo me propuso hacer varios años ya revivir en la red una revista que había sabido existir por nueve años en papel. Tiempo después, cada uno siguió su camino. Cuando inauguré **Imaginación Atrapada**, lo primero que escribí fue que esto era un eterno *work in progress*, que va de los pequeños cambios a los más grandes; no es algo terminado. Por otro lado, planteé que nuestra única posibilidad de originalidad residía en un intento de sinceridad a la hora de escribir, no querer “ser como”.

La web permite libertades impensables en el medio gráfico, como las del espacio. Si uno lo desea, no existe el “demasiado largo”. Lo mismo ocurre con la idea de “producto terminado”. Si bien ha ocurrido por ahora pocas veces, es posible modificar lo escrito cuantas veces se desea. Si cuatro críticos han visto la misma obra, las notas se interlinkan, uniendo los diferentes puntos de vista como por un hilo. Las nociones de espacio y tiempo se modifican notablemente, y cuanto más consciente uno pueda ser de esto, más es posible aprovechar las potencialidades del medio.

Por otra parte, la web es tan autoritaria como democrática. Si bien uno lucha por la presencia en los buscadores y por posicionarse en diferentes fuentes de visitantes (lo que, a la larga o a la corta, le “dará de comer” al sitio), también es igualmente cierto que la naturaleza anárquica de Internet permite simultaneidades de otra manera imposibles.

Para empezar, poder tener un sitio, hoy en día, es una tarea relativamente sencilla, comenzando por los blogs, plataformas automatizadas que hacen factible tener presencia en apenas unos instantes. A eso, sumémosle que un mismo usuario puede entrar a cinco sitios distintos en pocos minutos y aportar o no *feedback* en cada uno. Multiplicidad de *targets*, multiplicidad de ofertas.

“La web permite libertades impensables en el medio gráfico, como las del espacio. Si uno lo desea, no existe el “demasiado largo”. Lo mismo ocurre con la idea de “producto terminado”. Si bien ha ocurrido por ahora pocas veces, es posible modificar lo escrito cuantas veces se desea. Si cuatro críticos han visto la misma obra, las notas se interlinkan, uniendo los diferentes puntos de vista como por un hilo.”

Dentro de los posibles caminos que uno puede tomar dentro de esta situación (en principio, rica en oportunidades y caos), elijo, quizás, el menos estratégico y más personal. La obra es un punto de partida, que permite la aparición de un nuevo texto que, por más que lo intente, jamás podrá recuperar al primero tal cual es; es esa la esencia del teatro, la de ser efímero, irre recuperable. Cada función es una muerte, y la crítica, desde el lugar que elijo, no es la resurrección, sino, en el mejor de los casos, otra cosa. No significa que no se utilicen herramientas más “convencionales” de análisis; de hecho, al día de hoy, podría decir que lo que escribimos acaba siendo una combinación de “devolución analítica”, “impresionismo”, “intervención poética” (por ponerle algún nombre pomposo). Todos los que escribimos en el sitio tenemos relación con distintas formas de praxis, y a lo que apunto es, idealmente, poder construir textos que tomen una posición frente a aquello que estuvo delante de ellos (pero no respondiendo a la instancia valorativa que mencionaba al inicio). Es un objetivo, una ambición, lo cierto es que no es posible conseguirlo todo el tiempo. No obstante, es sólo la libertad de poder poseer un medio propio que “flota” lo que da lugar a que esto pueda existir.

Con respecto a otros sitios, como **Alternativa Teatral**, **Imaginación Atrapada** no tiene por ahora la posibilidad de mensajes, es decir, del *feedback* más veloz y directo. Es tanto una decisión editorial de la cual me hago cargo, como una imposibilidad, por el momento, logística.

En ese sentido, **Imaginación Atrapada** sigue funcionando como un texto cerrado. El *feedback* sólo ocurre

“por detrás”. No es algo que no tenga presente, pero, como todavía no se puede incorporar, también trato de pensar qué opción, dentro de la “filosofía” del sitio, sería la indicada. Sigo buscando la puerta que permita no sólo interacción con el sitio, sino otra, constructiva, también entre los propios usuarios, donde el texto sea el sitio que dé pie a otros nuevos, producto de la conexión entre los participantes exógenos. Sigo buscando cómo hacer que las voces de los que leen no sólo se hagan presentes, sino que se transformen. En su formato actual, la web tiene opciones que trabajan desde ese lugar, como *deviantart*, que parten, a su vez, de las ideas de colaboración paridas por el criterio de pensamiento *Open Source*. Las preguntas que me hago continuamente pasan, en este punto, por cómo poder integrar estos elementos, cómo poder hacer que nuestra intervención en la web no sea sólo de una vía, o de una ida y vuelta, sino que se amplíe en todas direcciones.

En cualquier caso, lo que permite trabajar sobre Internet es eliminar la idea de “final”. No hay nada “terminado”, ni de límites precisos. La velocidad con que se llega a diferentes puntos habla de la posibilidad de extenderse en el espacio a través del tiempo (uno cada vez más reducido). Esto, sumado a la característica inherente de editable, mutable, lleva, en mi opinión, en cuanto a la crítica, a pensar también en un texto híbrido y cambiante, que no sólo dialogue con la obra que es el punto de partida, sino, incluso, consigo misma, entendiéndose no sólo como teoría, sino también como praxis.

¿Qué significa formar espectadores?

Por ANA DURÁN / Argentina

Hace tres años y medio creamos el Primer Programa de Formación de Espectadores gracias a un convenio con el Instituto Nacional del Teatro y el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad. A partir del año pasado se sumó el Centro Cultural Ricardo Rojas, lo que nos permitió ampliarnos a Formación de Espectadores de Cine, además de sumar obras de teatro, y esta segunda mitad de año se sumará Proteatro. Todo un logro haber juntado a las principales instituciones que subvencionan el teatro de la ciudad en un proyecto que quiere acercar a adolescentes y adultos de escuelas municipales de enseñanza media con sus respectivos docentes a ver lo mejor del teatro independiente de la ciudad.

Cuando nos preguntamos qué significa formar espectadores, la primera respuesta global que surge es poner el foco en comprender todos los agentes que integran este sistema de comunicación que estuvo resquebrajado durante muchos años, después intentaremos algunas explicaciones del por qué. Esos agentes son la escuela (el sistema escolar), los docentes, los alumnos (adolescentes y adultos), pero también el teatro independiente, sus productores y los lenguajes de sus obras, y las salas.

Analizar características y problemáticas de estos agentes nos permite comprender y encarar acciones que allanen un camino posible de encuentro entre ellos; acciones que, creemos, deben estar creativamente depositadas en manos de especialistas, y económicamente solventadas por el Estado.

¿Por qué los adolescentes y adultos de las escuelas medias municipales no van al teatro? Porque se considera que el teatro es la literatura teatral y no la puesta en escena; porque como “salida” está ubicada dentro de las actividades Extra-programáticas junto a los campamentos y el ajedrez; porque

los únicos que habilitaron sus puertas en horarios y días de clase fueron el Teatro San Martín a través de su Acción Externa y aquellos artistas que viven de hacer funciones de clásicos adaptados para escuelas pero que circulan en las escuelas privadas que son las únicas que pueden solventar los costos; porque los docentes en su mayoría desconocen el circuito teatral fuera de los teatros oficiales y comerciales.

¿Por qué los docentes desconocen el circuito teatral fuera de los teatros oficiales y comerciales? Ahí entraríamos en otro terreno. El docente es un espectador potencial que en muy pocos casos se acerca al circuito teatral independiente como tantos otros espectadores potenciales que tampoco se acercan. Allí la hipótesis con la que más acordamos (por dar sólo una de tantas que hemos revisado) es la siguiente: luego de la dictadura y del *under* de los 80 el teatro se volvió críptico y se centró en los procedimientos, lo que lo volvió replegado en sí mismo debido a su lenguaje poco accesible para el gran público. Esto se sumó a la causa principal que afecta a todas las artes: la era de la cultura *delivery*, Internet, el cine de cable y los video-clubes. Esta nueva forma de armar una propia vida “a la carta”, basada en el consumo, la indiferencia y el narcisismo, como bien define esta situación Gilles Lipovetsky en su libro **La era del vacío**. Pero en nuestro país, en nuestra ciudad, un docente municipal está también a merced de sueldos que no permiten grandes lujos, en una canasta familiar que no contempla a la cultura como un alimento necesario, con un día saturado de horas-clase para llegar a fin de mes. Y un dato más. Diez años de menemismo hicieron de la escuela pública un páramo merced al empobrecimiento económico y cultural propio de las economías neo-liberales. Aportemos dos datos:

1. Durante las funciones, tenemos el hábito de preguntar en qué barrio está la escuela y de qué barrios vienen los alumnos que asisten. El resultado es que los adolescentes de clase media de los barrios porteños asisten a escuelas privadas mientras que las escuelas municipales, en su inmensa mayoría, están pobladas por alumnos de los barrios periféricos. Así, por ejemplo, en Villa Real, los alumnos vienen de Fuerte Apache y a las escuelas de Flores asisten adolescentes de Bajo Flores.
2. En las décadas del sesenta y el setenta, hasta la última dictadura militar, en el universo cultural de la clase media que mandaba a sus hijos a escuelas municipales como acto de militancia, estaban contempladas las actividades culturales como parte del cotidiano. Así, en mi caso particular, alumna del Comercial 19 de Caballito, acceder a un abono del Teatro San Martín era casi una obligación aunque fuera voluntario. De hecho, medio curso de cada aula lo hacía y estaba mal visto entre los mismos adolescentes mostrar falta de interés. Dicho en palabras vulgares, nadie quería ser el burro del aula.

Volvamos entonces a una pregunta ya formulada ¿por qué los adolescentes no van al teatro? Aquí recurrimos a los estudios de Mario Margulis y a su equipo, en especial al sociólogo y filósofo Marcelo Urresti, especializado en sociología de la cultura y, sobre todo, en el estudio de los públicos de nuestra ciudad. En el libro **La cultura de la noche**, se investiga sobre todo los hábitos de las diferentes tribus adolescentes en la ciudad: rockeros, amantes de la movida tropical, modernos, etc. Todos tienen en común que necesitan formar parte de un grupo, que ese grupo es más o menos territorial y que se desarrollan (que cobran identidad) el viernes y el sábado por la noche, casualmente en el horario en el que se llevan adelante la mayoría de los espectáculos teatrales.

¿Por qué los adultos que están terminando el secundario no van al teatro? A ellos les corresponde las generales de la ley, pero con un agregado: a las escuelas municipales de adultos, nuevamente, asisten aquellos con dificultades económicas, en líneas generales. Estas dificultades los

acercan casi exclusivamente a las ofertas de las culturas de masas, por lo que desconocen tanto el circuito de teatro independiente como aquellos vinculados con la música, las artes visuales o el cine independientes.

Hablamos de los adolescentes y adultos alumnos, y de los docentes. Ahora es el turno de los artistas y de las salas de teatro independientes. ¿Ellos se preguntan por el público? Sí, todo el tiempo. Se juntan en el Colectivo Teatral y se preguntan por la diferencia entre prensa y difusión, por las estrategias de acercamiento de los espectadores, por la crítica y la influencia de los medios en la creación de público y en los gustos de esos públicos. Se preguntan por qué tantas pequeñas salas para pocos espectadores y tanto exceso de oferta teatral. Se preguntan si ha llegado ya el tiempo en que aparezcan “curadores teatrales” al igual que las artes visuales ante tanta cantidad y dispersión en las ofertas. Se preguntan si eso es bueno o malo y qué tienen que hacer. Se preguntan cómo llegaron a esta situación y qué hacer para revertirla. Algunos creen que hay mucho teatro pero poco de calidad. Otros esperan que la crítica haga milagros. Algunas salas tienen estrategias propias de difusión y ofrecen a los espectadores un lugar cómodo adonde llegar e instalarse. Otros mantienen las líneas duras de los noventa cuando parte del teatro era antiburgués.

Pero pocos se preguntan por los lenguajes de sus espectáculos, por cuántos de ellos son más populares de lo que creen, por qué tipo y cantidad de público es esperable en sus producciones, por cómo lo que hacen influye en las posibilidades de acceso del público. Ahora bien ¿qué tipo de público esperan? ¿el llamado “iniciado”, que tiene en su haber un bagaje cultural amplio, el que además es lector y está al tanto de las últimas novedades del cine independiente? ¿Le interesaría encontrarse con el público “que se inicia”, ese que por primera o segunda vez llega a una sala de teatro y no sabe si se puede comer o charlar, si hay que contestarles a los actores cuando hablan, y quieren ir con toda la familia, niños incluidos?

PARA FORMAR ESPECTADORES

El Programa de Formación de Espectadores fue creado en 2005 y por allí pasaron más de 20.000 alumnos a un promedio de 40 por función. Los espectáculos mostrados hasta ahora

fueron: **Foz**, de Alejandro Catalán; **Leve contraste por saturación**, **Ópera anoréxica** y **La piojera**, de Andrés Binetti y Paula López; **Criaturas de aire**, de Claudio Tolcachir; **No me dejes así**, con dirección de Enrique Federman; **Harina**, de Román Podolsky; **Decidí canción**, de Gustavo Tarrío; **Hotel melancólico**, de Mariela Asensio; **Budín inglés**, de Mariana Chaud; **Los hijos de los hijos**, de Inés Saavedra; **El trompo metálico**, de Heidi Steinhart; **Acassusso**, de Rafael Spregelburd; **Olympica**, del grupo Krapp; **La funeraria**, de Bernardo Cappa y Martín Otero; y **Rodando**, de Alejandro Acobino y Germán Rodríguez. Y en este segundo cuatrimestre se agregarán a la lista **Antes**, de Pablo Messiez; **Testigos**, de Joaquín Bonet; **Algo de ruido hace**, de Romina Paula; **El amor perfecto de dos paraguas disfuncionales**, de Concepción León Mora y Andrea Garrote; y **Teatro para pájaros**, de Daniel Veronese.

Ahora respondamos a la pregunta acerca de ¿qué es el Programa de Formación de Espectadores?

Hoy por hoy es un equipo de siete personas formadas tanto en el teatro como en la docencia. Hay egresados del IUNA, de Artes Combinadas y de Profesorados en Lengua y Literatura. Todos estudiaron o estudian actuación, algunos son actores y directores. Cuando empezamos con el programa teníamos un concepto un poco “burgués” del posible vínculo entre los alumnos y el teatro. Creíamos que la tarea consistía sólo en abrirles la puerta de una de las artes menos frecuentadas por la gente de la ciudad, dado que el mundo del cine y el de los recitales de rock o de cualquier músico popular están en el imaginario de todos, viven en Belgrano o Bajo Flores. Pero con el tiempo nos dimos cuenta que no hay un botón que uno presione y de un día para otro la gente que pasa por el Programa se va a transformar en *habitué* de los espectáculos y sus salas y que, por el contrario, hay otro montón de cosas que ocurren gracias a la mística del teatro. Lo más importante, según nuestra óptica, es que para aquellos que nunca asistieron al teatro (que son un 40% de nuestro público, y del otro 60% la mayoría asistió a obras como **Chiquititas**, **Patito Feo** o **Brigada Cola**) una obra de teatro abre el imaginario hacia otro mundo posible, distinto del cotidiano, muy concreto y a la vez lleno de magia y arte. Seguramente que eso ya lo habían experimentado los teatreros que en

los sesenta y setenta llevaban el teatro a los barrios y a los conflictos sociales al estilo Augusto Boal, Norman Briski o quienes hacían y siguen haciendo teatro comunitario. Estar tan cerca de lo humano que se expresa en forma artístico/teatral es en sí mismo revulsivo tanto para un chico de trece años como para un adulto que nunca accedió a una sala. El teatro está hecho por un grupo de gente para otro grupo de gente y en ambos casos es imposible pensarse solo o aislado. Desde que se ingresa al hall de la sala hay que compartir, abrir la sensibilidad, dejarse llevar, dejarse atravesar frente a ese otro que bien puede ser uno mismo.

Pero previamente, por todo lo desarrollado desde el principio de este trabajo, hay algunas actividades para hacer: hay que atraer al docente, allanarle las dificultades, mostrarle y comprobarle que lo que van a ver es realmente muy bueno, que no se va a quedar afuera de la actividad aunque no sepa nada de teatro, que no se lo va a subestimar. Hay que interesar al grupo de alumnos, para que no vengán con el entusiasmo de una salida al zoológico, repletos de papitas y gaseosas. Para eso les damos una actividad previa que los involucre personalmente con lo que van a ver sin develar el contenido del espectáculo, sólo a los efectos de la “motivación”, tan necesaria para cualquier actividad educativa, y artístico-educativa en este caso. Tengamos en cuenta que para un alumno de escuela municipal de cualquier edad, todo lo que viene del estado es mirado con desconfianza.

Cuando un adolescente o adulto de Villa Real, Colegiales, Lugano, Constitución o Villa Urquiza sale de su barrio que es donde transcurre la mayor parte de su tiempo, se des-territorializa. Esa sensación se profundiza cuando llega a espacios como Timbre 4, Espacio Callejón o El Camarín de las Musas cuyas fachadas ni siquiera parecen teatros. Una vez adentro, en líneas generales sienten que ese espacio no les pertenece, que no están habilitados para sentarse en sus sillones, o para curiosear por el lugar. Entonces es tarea del Programa habilitarles el espacio. Pero esto no queda allí. Si no sentían que su cuerpo estuviera habilitado para apropiarse del espacio de una sala, mucho más cuesta que se apropien de la palabra, de la opinión. En una charla previa muy breve, se acuerda con ellos las convenciones propias del espectador de teatro: qué se espera de ellos es una tarea a la que se llega en comparación con el público

“El docente es un espectador potencial que en muy pocos casos se acerca al circuito teatral independiente como tantos otros espectadores potenciales que tampoco se acercan. Allí la hipótesis con la que más acordamos (por dar sólo una de tantas que hemos revisado) es la siguiente: luego de la dictadura y del under de los 80 el teatro se volvió críptico y se centró en los procedimientos, lo que lo volvió replegado en sí mismo debido a su lenguaje poco accesible para el gran público. Esto se sumó a la causa principal que afecta a todas las artes: la era de la cultura delivery, Internet, el cine de cable y los video-clubes.”

de cine y el de rock. En esa charla también se les habilita la palabra preguntándoles acerca de otros espectáculos que han visto, del barrio en el que viven o de las características de su escuela. Así comienza la función.

Al finalizar, se organiza una charla-debate en la que están presentes actores y director, a la que nunca asisten más de cuarenta espectadores, para ver que todos tengan la posibilidad de expresarse, de averiguar, de opinar, de escuchar y ser escuchado, tanto actores como alumnos/espectadores. El resultado es transformador a fuerza de volver a una humanización plena en la que todos somos igualmente trascendentes seamos actores, directores, profesores, preceptores, alumnos o coordinadores. Abrimos nuestras charlas-debate, pidiéndoles que digan lo primero que les viene a la cabeza. Impresiones parciales, frágiles, emociones, recuerdos o referencias propias. Después necesariamente pasamos por algunos puntos que consideramos imprescindibles: recordar que eso tan vivo (como los radioteatros de los cincuenta) es una construcción artificial. Por eso arribamos a conceptos como la construcción del espacio, el lenguaje de

actuación y el lenguaje escénico (elecciones hechas por el director tales como ritmo, iluminación, vestuario, conceptos sonoros, y en ese sentido cómo y a quiénes convocó para trabajar con él). Quienes vienen por primera vez pierden de vista lo que Ann Ubersfeld llama denegación, y con ello la percepción del espectáculo como una construcción artificial, al punto que se sorprenden cuando la gitana muda de **Criaturas de aire** habla en las charlas-debate.

Como punteo final, el Programa de Formación de Espectadores, se basa en:

1. La comprobación de que los adolescentes no perciben el fragmento y el sin sentido como una dificultad (para esto seguimos a Franco Bifo en **Generación Post-Alfa**), y por lo tanto está mucho más cerca del lenguaje del teatro independiente que un adulto.
2. La comprobación de que en esos ámbitos son más valoradas las obras que están en cartel que hechas *ad hoc* para escuelas.
3. Que aprovechan más la experiencia si realizan alguna actividad intelectual vinculada al espectáculo que van a ver.
4. Que les interesa mucho más aquellos lenguajes experimentales que los convencionales aunque no hayan ido nunca al teatro.
5. Que les aburre mucho pensar que van a ver algo que forma parte del programa curricular: El Quijote para adolescentes, o una obra de Alejandro Casona.
6. Que facilita la tranquilidad, disposición y disfrute del espectáculo la manera en que está organizada la llegada a las salas, la ubicación en las butacas y hasta los tiempos de las charlas-debate y la salida a la calle.
7. Que recién ahora, en el transcurso del cuarto año de la experiencia, podemos organizar el trabajo en grupos que se inician, grupos intermedios (que ya verán su cuarto o quinto espectáculo) y grupos avanzados (que verán espectáculos más complejos como **Teatro para pájaros**, de Daniel Veronese). Recién ahora, entonces, estamos en condiciones de pensar en formar un espectador crítico, porque sólo se puede tener juicio crítico de aquello cuyas herramientas uno conoce con cierta profundidad.

Por último, a la salida de la función les entregamos a los docentes unas carpetas didácticas. Somos concientes que para el ámbito no docente la palabra didáctico trae resonancias vinculadas a lo dogmático y aburrido. Nuestro material tiene por objetivo entregarle a los docentes que desconocen las herramientas de análisis teatral un acercamiento simple y básico. Le brindamos un dossier con esas herramientas, la información completa del espectáculo que acaba de ver con planta lumínica y escenográfica, curriculums de la obra, del grupo y del director y autor, críticas aparecidas en los medios, y actividades para realizar en el aula a la manera de las maravillosas colecciones de Colihue que tanto nos han servido a los docentes de Educación Media. Y por último, este año hemos incluido un cuestionario cuyas respuestas completarían los rudimentos de un análisis crítico del espectáculo.

Sabemos, luego del análisis hecho del que hemos esbozado sólo algunos aspectos, que formar espectadores es una tarea a largo plazo, que verá sus frutos cuando estos adolescentes se expresen en el mundo adulto embelleciendo su alma con las distintas manifestaciones del arte. También sabemos, y eso es lo que recién ahora empezamos a difundir, que el acercamiento del público no se hace sólo con un programa sino con una reflexión conjunta del ambiente teatral y el resto de la sociedad que dé como resultado acciones concretas, que verán sus frutos, también a largo plazo.

Bibliografía:

- Badiou, Alain. **¿Qué piensa el teatro?** En: **Acontecimiento** N° 13. 1997.
- Berardi "Bifo", Franco. **Generación Post-Alfa**. Buenos Aires. Ed. Tinta Limón. 2007
- Debord, Guy. **La sociedad del espectáculo (La cocièté du spectacle)**, Champ Libre. 1967. Traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano. 1998.
- Eco, Umberto. **Lector Modelo. Lector in fábula**. Lumen. Barcelona, 1981.
- Feral, Josette. **La teatralidad**. (Resumen de la cátedra) En: Revista **Poétique**. 1988.
- Irazábal, Federico. **El giro político**. Buenos Aires, Ed. Biblos. 2004.
- Lipovetsky, Gilles. **La era del vacío**. Barcelona. Editorial Anagrama. 1986.
- Margulis, Mario (comp.) **La cultura de la noche. Vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires**. Buenos Aires, Espasa Calpe. 1990.
- Margulis, Mario y otros. **Juventud, cultura y sexualidad**. Buenos Aires, Ed. Biblos. 2003.
- Margulis, Mario (editor), **La juventud es más que una palabra**. Ensayos sobre cultura y juventud. Buenos Aires, Ed. Biblos. 1996.
- Ubersfeld, Anne. **La escuela del espectador**. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España. 1997.
- Ubersfeld, Anne. **El teatro y el espectador**. En: Revista **Picadero** N° 2. Año 2001. Instituto Nacional del Teatro.
- Pavis, Patrice. **Diccionario de Teatro**. Editorial Paidós. Barcelona, 1983.

Fábula del crítico de teatro

Por NEL DIAGO / España

Aquella era una gran noche. No la mejor de su vida, desde luego, pero sí una noche importante: la de su despedida. Después de 41 años seguidos ejerciendo el periodismo, la docencia, la crítica teatral... le había llegado la hora de la jubilación. Y allí estaban, en la cena de homenaje que le habían preparado algunos colegas de la redacción, los viejos amigos, los de toda la vida —Antonio, Alejandro, Julio, José Luis, Rodolfo, Rosa...—, junto a otros más recientes, pero igualmente entrañables: Carlos, Rodrigo, Joaquín, Susana... Gentes del periodismo, de la Facultad, pero también de la farándula. Los contó por encima: diez periodistas, tres directores de escena, cinco autores, dos músicos, un escenógrafo, seis actores, ocho actrices (con algunas de ellas había estado ligado sentimentalmente en algún momento de su vida)... Cuarenta personas en total, más él. Uno por cada año de profesión. “No debí haberlo hecho tan mal después de todo si están aquí”, se dijo. “Me gané su cariño o, al menos, su respeto”. El de los presentes y el de todos los que no han venido pero han enviado sus mensajes de adhesión.

Mientras cenaba, Adán Manzanedo, que tal era el nombre de nuestro crítico, embriagado por las emociones, y también por los generosos caldos de Rioja que acompañaban a los manjares, dejó que su mente divagara libremente. ¿Cómo llegué hasta aquí? ¿Cómo me dio por hacerme crítico teatral? Recientemente se lo había preguntado a su anciana madre:

—Mamá, ¿tú imaginaste alguna vez que yo me iba a dedicar profesionalmente a esto?

—Sí.

—¿Síiiiiiii?

—Bueno, no lo imaginé, lo sabía.

—¿...?

—Un día, cuando tenías ocho años, me llamó el director de la escuela. ¿Qué habrá hecho, Dios mío? Nada más lo vi comencé a disculparme y el hombre se rió: no, señora, no siempre llamamos a los padres cuando los chicos hacen

trastadas; lo que quiero es felicitarla porque su hijo es un alumno modélico, por lo menos en letras; cada vez que viene un inspector lo sacamos a él a la pizarra para que nos haga quedar bien; créame lo que le digo, su hijo será escritor o periodista.

—¡Ah!, ya. Pero yo lo decía por lo de crítico de teatro.

—Bueno, a mí siempre me gustó el teatro. Yo de joven hice zarzuelas en mi pueblo. Lo que pasa es que a tu padre le gustaba más el cine, por eso nunca íbamos.

No era la primera vez que se cuestionaba su oficio. Ya veinte años atrás, leyendo un artículo firmado por Eugène Ionesco y titulado soberbiamente: **¡Críticos, vivís de mí!** (es del único que no he vivido, jamás critiqué una obra suya, recordó), Adán Manzanedo comenzó a reflexionar sobre su estatuto. “La de crítico es una vocación muy rara”, decía el autor de **La cantante calva**. Una frase que algunos integrantes de la farándula repetían con malicia: tú preguntale a un niño qué quiere ser de mayor y a ver si alguno te contesta: crítico de teatro. Actor, actriz, piloto de aviación, capitán de barco, general, arquitecto... puede ser, pero ¿crítico de teatro?, ni borracho. Bueno, contestaba Manzanedo, pero tampoco te dicen que quieren ser director de escena, escenógrafo, luminotécnico o tramoyista..., no jodas; los niños son niños y ya.

Los niños..., Eva, Evita Paraíso. Ahí estaba, sentada frente a él. Su amiga, su discípula, su sucesora. La que tendría a su cargo desde ahora la sección de teatro del diario. La impulsora y responsable del homenaje que le estaban dando. ¿Qué tendrá ahora?, ¿42, 43 años? Sigue tan hermosa como siempre, y más lista que el hambre. Por lo menos ella sí sabe por qué se dedica a esto. Manzanedo la conoció cuando era una niña, en la escuela primaria en la que dio clases por un tiempo. Se había propuesto montar una obra de teatro con los chicos y para ello lo primero que hizo fue una encuesta: ¿te gustaría ser actor, actriz?, ¿por qué? De los 25, 24 habían

respondido más o menos lo mismo: sí, para salir por la tele; sí, para poder viajar; sí, para ser famoso y que te pidan autógrafos; sí, para poder besar a chicos guapos... Evita fue la única que dijo no: no, yo quiero ser peluquera, porque las actrices sufren mucho. A Manzanedo le conmovió tanto la respuesta que la convirtió en protagonista de la obra. Y no lo hizo nada mal. Pasó el tiempo, le perdió la pista, como es natural. Y al cabo de los años la reencontró en la Facultad de Periodismo hecha una mujer. No la recordaba, por supuesto. Pero ella sí a él. Y qué, ¿todavía quieres ser peluquera? No, quiero ser periodista y especializarme en cultura y espectáculos. Manzanedo no se lo podía creer, le había inoculado, sin proponérselo, el veneno del teatro. Se sintió feliz, recompensado. En cuanto la muchacha acabó los estudios la metió en el diario como meritoria en prácticas. Desde luego Evita lo tuvo más fácil que yo, pensaba. Entró directamente en un diario importante y, modestia aparte, ha tenido un espejo en que mirarse. No es que yo le ensañara mucho, pero al principio sí le di algún que otro consejo. Y como es inteligente, aprendió pronto el oficio y hoy me da sopa con hondas. Sabe de teatro veinte veces más que yo. Nunca se lo dije, pero si no acabé siendo un crítico enmohecido, anclado en el teatro de texto, ignorante de las nuevas tendencias escénicas, es gracias a ella.

-...y Manzanedo es para todos nosotros un ejemplo modélico de crítico responsable, amante del teatro...

Lo que más me jode de todo esto son los discursos. Sé que son sinceros, que lo dicen de corazón, pero me abochornan los elogios. No porque no los merezca. Bien mirado, no he sido un mal crítico. He procurado ser justo, comedido, generoso. Pero eso fue más bien el resultado de un aprendizaje. Conforme fui perdiendo amigos me di cuenta de que el mundo de la farándula es extremadamente susceptible, hay que

Ya no somos, en buena parte, lo que fuimos. La crítica teatral en la actualidad ha perdido importancia en los medios de comunicación. Ni la radio, ni mucho menos la televisión aportan puntos de vista críticos sobre la actualidad escénica. A lo sumo, son informativos, y apenas hay alguna revista especializada que tiende a una información valorativa, pero no a la crítica.

ir con pies de plomo, midiendo las palabras para no herir sensibilidades. Me acuerdo del pobre Enrique. Era tan malo el espectáculo que había hecho que en lugar de una crítica puse la letra de una canción ¡en malayo! Los que habían visto el montaje entendieron el chiste y se partieron el culo de risa. Pero él se pasó dos años sin dirigirme la palabra. Claro que... peor fue lo de aquella actriz, ¿cómo se llamaba? Ya ni me acuerdo. Tenía como setenta años y se empeñó en hacer **La posadera** de Goldoni y yo, ni corto ni perezoso, voy y le suelto que eso no se lo creían ni los miembros de la Organización Nacional de Ciegos de España. ¡Qué bruto! Evita nunca ha cometido esos deslices. Siempre ha sido prudente y discreta. Pero también lo ha tenido más fácil. Yo era autodidacto. Nadie me enseñó nada.

-...desde que comenzó a realizar sus críticas en aquella emisora de radio...

Estos no lo saben, pero no empecé en la radio. Fue en un diario deportivo. Firmaba con seudónimo: Recienvenido. Era un homenaje a Macedonio Fernández, pero una constatación también de un hecho objetivo: era un principiante. ¡Qué

Tardé un montón de años en dejar que cubrieras un estreno del Teatro Principal. Y cuando lo hice fue porque me había dado cuenta, gracias a ti, que el auténtico teatro, el teatro más inquieto, más innovador, era el que daban en las salas alternativas. Lo que ofrecían en los teatros oficiales era cultura, pero rara vez arte.

tiempos!, ¿no? Ahí, en medio de las crónicas de los partidos de fútbol mi comentario sobre los estrenos de la semana. Lo veía todo y de todo opinaba con suficiencia manifiesta, desde la **Yerma** de Víctor García y Nuria Espert a las revistas de Colsada. ¿Cómo era aquella canción? “Somos las chicas alegres/ que trajo Colsada...” El viejo Colsada, qué increíble. Una vez, por Navidad, me mandó a la redacción una caja de champán. No era un soborno, simple gentileza. La gente de aquella época era así, te mandaban un cesto de naranjas, un detallito, una tarjeta de agradecimiento... Y gente importante, ¡eh!, primeras figuras, actores consagrados. Hoy se han perdido las formas, cualquier pelagatos, a poco que no lo pongas por las nubes, que es donde él cree merecer, ya está mandándote mensajitos quejumbrosos o, directamente, insultándote.

...porque para Adán Manzanedo el teatro no ha tenido límites, nunca ha sido de esos críticos exquisitos que sólo se dignan a asistir a los espectáculos que llevan firmas importantes...

Eso es verdad, se dijo Manzanedo a sí mismo. ¡Me he tragado cada cosa! Como aquella revista, ¿cómo era? **Métame un gol.** Con la Ethel Rojo, o la hermana, la Gogó, ni me acuerdo, que bajaba del escenario medio en bolas, te daba una pelota y te decía que se la metieras —la pelota, claro—, mientras ella se ponía delante del arco y atajaba los disparos. Si se la metías te daba un beso como premio. En la mejilla, a más no llegaba la cosa. ¡Vaya tontería! Pero la gente se entretenía con eso. Aunque yo con lo que disfrutaba realmente era con

los espectáculos de arte. El día que descubrí a Tadeusz Kantor me quedé alelado. Había visto montajes de Strehler, de Luca Ronconi, de Peter Brook... que me habían fascinado. Pero lo de Kantor fue muy fuerte. Me iba a Madrid, a Barcelona, a París, adonde fuera que presentara una nueva obra. ¡Qué tipo tan genial! Nunca volví a experimentar nada igual hasta que Evita me descubrió a Rodrigo García. Otro genio. La verdad es que al principio no entendí un carajo de lo que el tipo proponía. Allí no había conflicto, ni historia, ni personajes... Los actores se la pasaban hablando de boxeo, de ópera... jugaban con cuchillos, con muñecos... no paraban de chupar vino, cocinaban en escena... ¿Qué mierda es esto?, le dije a Paraíso. Y ella me dio un par de libros y unos cuantos artículos de revistas especializadas. Los leí, y muchos más que me fueron pasando. Ahí me di cuenta de lo burro que era, de lo poco que sabía de las nuevas tendencias escénicas. Mi idea de la vanguardia se había quedado en los intentos del Teatro Independiente allá por los años 70. Hoy soy un fan incondicional de La Carnicería Teatro. No me pierdo una. Bueno, sí me las pierdo, porque Rodrigo últimamente se está convirtiendo en un artista galo, estrena más en Francia que en España. Pero con la jubilación voy a tener tiempo para viajar, aunque no dinero. La pensión que me queda es una porquería. Espero que me sigan invitando a los estrenos porque si no, no voy a poder pisar un teatro.

...y puedo decir orgullosa que Adán Manzanedo ha sido para mí mucho más que un maestro...

¡Ay, Evita! Eva. Eva Paraíso. ¡Si tú hubieras querido...! Pero no, nunca me miraste más que como maestro. ¿Qué nos llevamos?, ¿veinte años? Nada. Hay montones de parejas con esa diferencia de edad. Pero no, tú siempre te quedaste clavada en el momento en que nos conocimos, cuando eras una niña de ocho años y yo, para ti, un señor mayor que pasaba de treinta. El maestro. Maestro ¿de qué? No te enseñé nada. Algunos trucos del oficio. Eso es todo. Primero hay que hablar del contexto, después de la obra y el autor, más tarde del director y la puesta en escena, para acabar diciendo algo de la interpretación y, si hace al caso, de la respuesta del público. Claro que después el jefe de redacción, o el maquetador, que es peor, quita y pone lo que

le da la gana, te corta la crítica por donde le parece porque necesita espacio para meter una publicidad que entró en el último momento... Yo estoy curado de espanto, pero tú al principio te cabreabas. Hasta que decidiste tomártelo con humor. Todavía me río cuando recuerdo tu crítica de **Antígona**: "Suelo dejar el capítulo de la interpretación para el final, pero como esa es la parte que normalmente me cortan en este diario, quiero empezar esta crítica señalando que la interpretación de Fulana de Tal me parece soberbia..." Estuviste genial, Evita.

-...y gracias a mi amigo y maestro Adán Manzanedo yo pude...

Y dale con lo de maestro. Que no, Evita. Que no. Lo que sabes, lo que eres, es mérito tuyo. Yo no hice nada. Al contrario. Te utilicé sin ningún pudor. Con la excusa de que estabas aprendiendo te mandaba a ver espectáculos de aficionados o los montajes de las salas alternativas. Esos que a mí, en principio, no me interesaban. Sólo iba a verlos si tú me los recomendabas muy vivamente. Tardé un montón de años en dejar que cubrieras un estreno del Teatro Principal. Y cuando lo hice fue porque me había dado cuenta, gracias a ti, que el auténtico teatro, el teatro más inquieto, más innovador, era el que daban en las salas alternativas. Lo que ofrecían en los teatros oficiales era cultura, pero rara vez arte. Por eso empecé a cederte esos estrenos, porque me aburría soberanamente con la enésima versión de **Hamlet o Doña Rosita la soltera**. Ya ves si soy egoísta. Pero descuida, no te lo diré nunca. Prefiero que sigas mostrándote agradecida.

-...y confío en poder estar a su altura, si no con su clarividencia, sí, al menos, con un comportamiento ético...

De la ética no me cabe duda. De la clarividencia, tampoco. Lo de la altura... Las cosas ya no son como antes. Y no lo digo por la Dictadura, la censura, el tener que escurrirse el magín para encontrar la frase justa y publicable... De eso te libraste, Evita. Puedes escribir lo que te parezca sin subterfugios. Pero cuando yo comencé teníamos dos páginas en el diario destinadas a espectáculos. Fácilmente publicaba seis o siete críticas a la semana. No había un estreno que

quedara sin cubrir. Hoy, si sacamos la mitad, ya es un exceso. Al diario le importa un rábano el teatro. Y las empresas del ramo sólo quieren reportajes, entrevistas, fotos..., pero no críticas, que pueden ser negativas. Puro mercadeo. El director sólo quiere críticas de los espectáculos que programan las salas comerciales o las oficiales, que son las que ponen publicidad. De las alternativas no quiere saber nada. Si aparece una crítica alguna vez es porque la firmo yo. Todavía tengo un peso, el de la antigüedad. Pero ahora que te vas a quedar sola, Eva, se acabó lo que se daba. Todavía no lo sabes, pero ya te darás cuenta. Lo siento por ti, de verdad.

-Propongo, pues, un brindis por el maestro.

-¡Por Manzanedo! ¡Por Manzanedo!

Bueno, supongo que ahora me tocará hablar a mí. Vaya incordio.

-¡Venga, Adán, unas palabras!

-¡Que hable!, ¡que hable!

-Queridos amigos, quiero darles a todos las gracias por este homenaje que no creo merecer...

-¡Que sí, hombre!, ¡que sí lo mereces!

-He dedicado toda mi vida al teatro desde esta insignificante y modesta trinchera que es la crítica periodística. Bien o mal, lo hecho, hecho está. Ahí quedan mis humildes crónicas que quizá algún día sean exhumadas por algún curioso investigador del futuro. Me júbilo, sí. Sin júbilo, sin alegría, porque a partir de ahora mis ingresos van a ser muy escasos. Pero también sin tristeza. Porque no pienso abandonar la crítica.

-¿Queeeeeé?

-Me explico. El teatro es mi vida. No voy a dejar de ir a los estrenos. Pero como sé que se me va a hacer muy raro ver una obra y no tener que comentarla luego, he decidido abrir una *blog* en Internet. A partir de ahora voy a escribir lo que me dé la santísima gana, sin límites de extensión, sin condicionantes económicos o políticos, sin miramientos con este o con el de más allá. Creo que voy a llamar a la página web: sinpelosenlalengua.com. ¡Tiemblen!

NOTAS.

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL

