

APUNTES EN TORNO AL HACER CRÍTICO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO*

NOTES ABOUT THE CRITICAL TASK IN CONTEMPORARY THEATER

Araceli Mariel Arreche**

** Licenciada y Profesora en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano (UBA), en el Departamento de Arte Dramático del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), y en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica –ENERC– para el Centro de Formación Continua y Producción –CEFOPRO–.

RESUMEN

¿Cuál es el ejercicio de la crítica? ¿En qué debe ocuparse? Si el problema estriba en su “intervención” cómo escapar a la mera reseña y apostar a un quehacer autónomo en tanto pueda ir más allá del espectáculo. Un *hacer crítico* que pueda pensarse en un sentido didáctico, promotor de criterios estéticos orientados a “activar al espectador”.

¿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? ¿Cuál sería el estilo de nuestro campo crítico? Convencidos de que 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? ¿Éste se está dando?

PALABRAS CLAVE

Hacer crítico, intervención crítica.

ABSTRACT

What is the exercise of the critique? What should it see to? If the problem stems in its “intervention”, how to escape from the simple review and have a firm commitment for an autonomous task as long as it can go beyond the show? A *critical task* that can be thought in a didactic sense, promoting aesthetic criteria oriented to “activate the audience.”

Is it possible to think contemporary critique as a *dramaturgy* among the many that coexist in the theater field today? If it is so, which are its features and the demands it faces? Which would be our critical field style? Convinced that critique is a *dialogue*, an encounter between two voices –that of the author (creator) and that of the critic- in which none of them should have any privilege over the other, what conditions make dialogue today? Is it happening?

KEY WORDS

Critical task, critical intervention.

* Recibido: julio 25 de 2010, aprobado: octubre 10 de 2010

*“No porque ciertos críticos estén sordos
la literatura deja de hablar”
(Tzvetan Todorov).*

Anudada en la inquietud permanente acerca del oficio de la crítica en el teatro contemporáneo, el presente itinerario recaerá sobre ciertas cuestiones a propósito del *hacer crítico*.

¿Cuál es el ejercicio de la crítica?, es nuestra pregunta inicial en tanto remite a la experiencia desde su propia práctica, y ello conduce al centro de la reflexión de un artículo de “dos jueces del espectáculo teatral” como Bernard Dort y Bertrand Poirot-Delpech. El primero miembro del comité de *Travail Théâtral*, el segundo crítico de teatro de *Le Monde*. El artículo publicado en *La Opinión cultural* el domingo 22 de abril de 1973. ¿Por qué recuperar en este primer momento una crónica de hace más de treinta años, donde dialogan dos personalidades francesas? Porque se encuentran en sus argumentos ciertos problemas aún vigentes y urgentes de ser analizados.

Ambos críticos parten de un estado donde la “diversificación” del teatro y lo que ello supone, diversificación de la crítica y del público, plantea reconsiderar la forma de “ejercer la crítica”. Más allá de las observaciones de un cambio en las reglas del campo teatral, la discusión que mantienen se concentra en lo que creemos una identidad sobre la crítica que resulta al menos estrecha, aún cuando dicho imaginario siga vigente en las instituciones que nos forman, “la crítica académica” vs. “la crítica periodística”.

Esta última –incluida en el sistema de comercialización de los espectáculos–

actuaría como caja de resonancias en términos de Poirot-Delpech a través del “rumor” que “orienta al consumo” de un público amplio, a diferencia de la “universitaria” que dialoga sólo con una “población estudiantil”.

En el marco del debate, la identidad del crítico se discute desde dos tipologías: aquel que como espectador medio no tiene otra pretensión que informar al público potencial, indicándole un camino en el teatro desde una selección previa –una suerte de “observador distante”– o aquel “cooperador”, una especie de colaborador estrecho de la actividad teatral.

Una crítica del día a día a la que Dort ve con cierta resistencia y Poirot-Delpech valoriza, o una nueva crítica a la altura de las novedosas condiciones de cierto teatro que no puede resolverse desde un mero comentario.

Un crítico que piensa al teatro dentro de los términos del mercado y lo que éste impone, una “crítica de consumo”, en tanto que da una primera información y hace que el público general encuentre a qué atenerse. Crítica valiosa, más allá de sus cualidades o defectos en tanto da al lector “conocimiento de causa para consumir” (Dort & Poirot-Delpech, 1973: 8). Si se quiere una crítica “menos pretenciosa” a la que Dort busca reorientar al plantear la necesidad de encontrar “nuevas formas de ejecutarla” para trascender el “rumor” y comenzar a “formar público informándolo previamente”.

Hoy este debate se vuelve reducido si no consideramos que los términos “binarios” en los que se distribuye la identidad del



Obra: “*Proyecto piloto*” Universidad del Atlántico, Fotografía: *Andrés Uribe*

crítico en tanto pertenencia a un medio u otro de origen ha sido superado. En la actualidad, el ejercicio de la crítica ha sido ocupado por otros agentes de filiaciones y entrenamientos diferentes y no sería el ámbito de pertenencia, necesariamente, el que define su práctica. Se trataría, entonces, de ocuparnos por el *estar* de la crítica y desde allí reorientar ciertas preguntas para que sigan operando.

Dort se pregunta en qué debe ocuparse la crítica: ¿De un solo espectáculo o de la actividad teatral en su conjunto y una reflexión sobre ella? ¿El crítico debe ser un animador, debe orientar a otro sobre un lenguaje específico aunque aún esté lejos de encontrar un lenguaje propio?

Al igual que ambos críticos franceses creemos que el problema está en la “intervención de la crítica”. Dort sostiene que la crisis de la crítica teatral francesa

en los setenta está ligada a no poder escapar de la mera reseña y apostar a un quehacer que sólo se volverá autónomo en tanto pueda ir más allá del espectáculo, un hacer que pueda pensarse en un sentido didáctico en tanto promotor de criterios estéticos orientados a “activar al espectador”.

En el contexto actual y en nuestro *hacer crítica* nos atrevemos a esbozar una preocupación de base que el artículo fuente no contempla, y que dentro de las condiciones en las que se está trabajando se plantea como un riesgo para la actividad. Dicha inquietud se concentra en la necesidad de un debate sobre la identidad del crítico de teatro hoy. ¿Quién es el que ejerce la crítica teatral?

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 multiplicó los diferentes tipos de escrituras, extendió y replanteó la noción de dramaturgia. Hablar de dramaturgia hoy es designar como tal a toda creación discursiva particular y autónoma. ¿Será 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?

¿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? Si como lo plantean algunos autores, siempre hay estilo pero no hay crítico si no se comienza a reflexionar sobre un estilo ¿cuál sería hoy el estilo de nuestro campo crítico?

Jorge Panes (2007) (a propósito de la crítica literaria) habla de un conjunto de preocupaciones que emergerían de la capacidad de no ajustarse a pretensiones totalizadoras, o a los formatos estandarizados de la academia. Juan Ritvo desde un examen sobre el periodismo cultural arriesga que aún “*se expone como un estilo pedagógico que oficia de mediador entre los espectadores y la obra*”.

En lo que responde a la crítica de teatro estamos en condiciones de asegurar que al menos la división de estilo entre crítica periodística y académica es cosa del pasado. Ahora bien, cómo conviven y en qué modo se relacionan estas voces de creación disímiles que abonan el *hacer crítico*, son interpelaciones que exigen pensar el tipo de autor que hay detrás de todo crítico.

Si como dice Tzvetan Todorov (1991), 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 estamos tentados a decir que dentro de los vicios de la crítica pasada, que reaparecen en nuestros días –no necesariamente 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”?

Muchas veces se habla sobre lo que no se ve y se escribe sobre lo que no se sabe, aquellos que creemos en un oficio donde las actividades interpretativas, hipotéticas y creativas son parte necesarias de su identidad deberíamos pensarlo y repararlo. Como lo expone Jorge Dubatti en uno de sus últimos artículos sobre la crítica:

El crítico debe tener conocimiento de un vasto corpus, debe manejar el teatro en escena y literatura como superposición de mapas de las técnicas, de las poéticas, de los artistas, de los públicos, en su campo teatral y en el extranjero. Debe superar las “trampas” de la crítica: el horror del cliché lingüístico, el sentido común raso, el capricho del gusto. Debe prestigiar y defender la profesión con una ética intachable y estar siempre al servicio de la verdad [...]. (Dubatti, 2009).

Si el crítico opera, juzga y jerarquiza, si la crítica debe ser útil y necesaria, ¿no se

trataría de ofrecer aquello incomunicable que tiene toda obra? ¿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?

El editorial de la revista *La Biblioteca* (2006) lo afirma con toda claridad:

Se equivocan los que suponen que se trata de recrear un texto o de someterlo al cotejo con sus antecedentes y proyecciones. Se trata de atacarlo, zaherirlo y combatirlo. De obtener sobre las ruinas de lo criticado otro texto que a su vez espere su propia ruina. Esa espera es un logro del estilo sin el cual es difícil el arte del crítico, es decir, el arte del actuar con serenidad en un intervalo entre dos ruinas.

Se trataría, entonces, de una imaginación crítica que haga de su producción un desafío acerca de las verdades del sistema, que conquiste y renueve las posibilidades de escritura (Ludmer).

Nuestras críticas hoy ¿ponen en crisis algo? Yendo un poco más lejos, en la heterogeneidad de críticas que nos circulan, ¿encontramos el sustento necesario de todo acto de interpretación, que es la formación? Parecería que nos rige 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 (2006) acerca de “*una sociedad intensamente comunicante pero escasamente reunida*” donde la palabra pierde su efecto ante un oyente sin rostro.

En la entrevista citada al inicio de este recorrido, Poirot-Delpech –aludiendo a la crítica periodística– planteaba que “*todo es mejor que el silencio*”. En este contexto dicha afirmación se vuelve pregunta: ¿todo es mejor que el silencio?

Un referente del quehacer teatral dice:

No exagero diciendo que el teatro es lo que me protege de la vida. Pienso que no es sólo un oficio, sino un exiguo e infantil microcosmos en donde puedo vivir otras vidas. ¿Su vulnerable espacio de ficción y el hecho de ser juego, *play, spiel, jeu*, nos empobrece o nos bendice? ¿Su Arte, que no deja formas perdurables, es de verdad un arte menor, o un ejercicio de conocimiento que puede trascender al arte?

Hoy el teatro tiene muchas naturalezas. Pero ninguna puede crear el proverbial monumento “más duradero que el bronce”. Más allá de cualquier objetivo y sentido que cada uno da a la naturaleza del teatro que hace, nuestro trabajo no permanece, pero anuda relaciones. Sirve para viajar, cada uno hacia su propio individuo interior y junto a los otros. Sus raíces son las relaciones, tanto antes como después del espectáculo, entre aquellos que hacen teatro y aquellos que

asisten: relaciones entre el pasado y el presente, entre la persona y el personaje, entre las intenciones y el acto, entre la historia y la biografía, entre lo visible y lo invisible, entre los vivos y los muertos.

El microcosmos del teatro no se nutre de los éxitos. Los triunfos ocasionales son sólo la espuma de la indiferencia circundante cuando golpea la playa de nuestros islotes teatrales. (Barba, 2009).

Al igual que Juan Martins, crítico venezolano responsable de la revista *TEATRALIDAD*, creemos que el trabajo del crítico es el de investigar. El crítico es aquel que tiene como desafío: “*una lectura poética sobre la obra*”, desde “*un trabajo horizontal y orgánico con la estructura*” (los agentes de la creación)¹.

Como consumidores 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). La obra, como siempre, seguirá sin dejarse aprehender exhaustivamente

desde ningún punto de vista y nuestra escritura deberá ser consciente 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 éste último encuentra su mérito en la transformación que les hace experimentar, el primero –por el contrario– no lo hace sino reduciendo esta 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 solo 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, creemos que se trata de recuperar la idea de diálogo de lecturas que haga su centro en el lector. Una interlocución entre “diferentes” sin el sometimiento a falsos dogmatismos.

BIBLIOGRAFÍA

Arreche, A. (2008). “La crítica académica: una dramaturgia en el delegado equilibrio de someterse a otro y asumirse a sí misma”. En: Revista *TABLAS*, Vol. LXXXX, Cuba.

Barthes, R. (1983). *Ensayos críticos*. España: Seix Barral.

Bettetini, G. (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Dubatti, Jorge. (2009). “Crítica y verdad”. En: Revista *TEATRALIDAD, Crítica y Verdad*, Venezuela, No. 1.

Haydu, Susana. (2006). “Josefina Ludmer: Algunas nuevas escrituras borran fronteras”. En: *LA BIBLIOTECA, revista fundada por Paul Groussac, La crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Jitrik, Noé. (2006). “Productividad de la crítica”. En: *LA BIBLIOTECA, revista fundada por Paul Groussac, La crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Le Breton, D. (2006). *El silencio, aproximaciones*. Madrid: Sequitur.

Panesi, Jorge. (2006). “Rojas, Viñas y yo (Narración crítica de la literatura argentina)”. En: *LA BIBLIOTECA, revista fundada por Paul Groussac, La crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Sontag, S. (1983). “La escritura misma: sobre

Roland Barthes”. En: *Ensayos críticos*. España: Seix Barral.

Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.

