

ALGUNOS PROBLEMAS SOBRE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA ARGENTINA*

SOME PROBLEMS ABOUT THE ARGENTINIAN JOURNALISTIC CRITIC

Natacha Koss**

*** Lic. y Prof. en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora ayudante de Historia del Teatro Universal en la carrera de Artes de la FFyL de la UBA. Profesora ayudante de La Literatura en las Artes Combinadas I en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la FADU de la UBA.*

RESUMEN

Desde la apertura democrática (1983), asistimos en Argentina a una eclosión inusitada de actividad teatral. Las obras, los espectadores y las salas se multiplican exponencialmente cada año. Sin embargo, la crítica periodística no siempre acompaña este despliegue, debido a una cantidad de factores que van desde cuestiones monetarias hasta problemas de especialización. Retomando los pensamientos de T. Todorov, A. Reyes, T.S. Eliot, R. de la Calle y R. Barthes, entre otros, trabajamos algunos de los problemas principales de la crítica y las reconfiguraciones contemporáneas.

PALABRAS CLAVE

Crítica periodística, teatro, Argentina.

ABSTRACT

Since the democratic openness (1983) we attend an unusual emergence of theater activity. The plays, the audience and the theaters multiply exponentially every year. However, the journalistic critic not always accompanies this display because of a series of factors going from monetary issues to specialization problems. Taking again T. Todorov, A. Reyes, T.S. Eliot, R. de la Calle, and R. Barthes's thoughts, among others, we worked some of the main problems of the critique and its contemporary reconfigurations.

KEY WORDS

Journalistic critique, theater, Argentina.

* Recibido: septiembre 5 de 2010, aprobado: octubre 10 de 2010.

Desde hace por lo menos dos o tres décadas, asistimos en Argentina a una eclosión inusitada de actividad teatral. Las obras, los espectadores y las salas se multiplican exponencialmente cada año, llegando a cifras tan impresionantes como los 700 estrenos que en el año 2010 tuvo la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Sin embargo, la crítica periodística no siempre acompaña este despliegue debido a una cantidad de factores que van desde cuestiones monetarias hasta problemas de especialización.

En este trabajo trataremos de pensar algunos de los problemas principales y las reconfiguraciones contemporáneas.

PRIMERO

Todorov (1991: 150) afirmaba que la crítica es esencialmente ese diálogo que:

habla no acerca de las obras sino a las obras o, más bien, con las obras [...] El texto criticado no es un objeto que deba asumir un metalenguaje sino un discurso que se encuentra con el crítico; el autor es un tú y no un él, un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos..

Para que ese diálogo tenga lugar, necesariamente hace falta tiempo. No es posible salir de una sala teatral a las 23 hs. y tener la crítica escrita, revisada y lista para la edición dos horas después. La reflexión sobre el objeto no se lleva bien con los tiempos que dan los medios masivos. Un intelectual como Alfonso Reyes (1962: 160) decía que *“la crítica es*

ese enfrentarse o confrontarse, ese pedirse cuentas, ese conversar con el otro, con el que va conmigo”.

La función de la crítica debería permitir generar por medio del trabajo intelectual un diálogo creador, aunque más no sea con la propia alteridad. Pero eso solo es posible con tiempo. No obstante esto no es lo único que se necesita pues, para poder desarrollar una idea y justificarla, hace falta también espacio. La crítica reducida a 1000 caracteres solo habilita para alguna opinión, comentario o recomendación, pero sin posibilidad de sustento o justificación.

Las secciones que los diarios y revistas no especializadas dejan al teatro es cada vez menor y, además, el texto debe rivalizar con la fotografía y la calificación iconográfica, que va por lo general de 1 a 5 y se representa con estrellas, dedos de la mano, logos, etc.

Tiempo y espacio son entonces los dos primeros problemas con los que la crítica teatral periodística se enfrenta.

SEGUNDO

T.S. Eliot señalaba como función de la crítica el intento de acercarse al objeto inaprensible creado, por lo que *a posteriori* denominamos literatura:

Por crítica entiendo aquí toda la actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es la poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita, bien –suponiendo, más o menos conscientemente, que eso ya lo

sabemos– a apreciar la verdadera poesía. (Eliot, 1999: 44).

Es evidente que para Eliot el concepto de crítica y su función están íntegramente unidos a la teoría. No se puede concebir un trabajo crítico sin una fundamentación teórica pues, en definitiva, su trabajo está orientado a captar lo que se escapa de sus manos: la definición de lo que es poesía, de la literatura misma:

Así, por más que ninguna otra forma de actividad intelectual haya producido a lo largo de su historia un número tan escaso de obras dignas de leerse, la crítica, lo mismo que toda actividad filosófica es inevitable y no requiere justificación. Preguntarse ¿qué es la poesía?, es admitir la función de la crítica. (*Ibid.*: 48).

La multiplicidad de áreas que abarca la “crítica de espectáculos” obliga al periodista –principalmente al de radio o TV– a tener conocimientos de cine, teatro, televisión y radio. Esto vuelve a la especialización en una tarea casi imposible. Y es justamente esta falta de teoría, de lenguaje específico, de conocimientos históricos, lo que se evidencia en gran parte de la crítica contemporánea.

El pensamiento crítico es una actitud intelectual que se propone analizar o evaluar la producción teatral. Tal evaluación puede basarse en la observación, en la experiencia, pero necesita siempre estar apoyada en valores intelectuales que traten de ir más allá de las impresiones y opiniones particulares, por lo que requiere claridad y precisión. Para lograrlo hace falta una vertiente

analítica y otra evaluativa. Para lograrlo, hace falta la teoría.

TERCERO

La concepción de la cultura como un bien inserto en un mercado trae como consecuencia que, dentro de los medios masivos, los periodistas sean considerados simplemente como “recursos humanos”. La pauperización de los salarios y la inestabilidad del trabajo *freelance*, tarde o temprano repercuten en el producto. De esta manera, a la vez que los teatrístas valoran en la crítica solamente su carácter publicitario, la crítica ve en el teatro un producto más del mercado. Es por ello que Román de la Calle (2001: 66) puede aseverar que:

aquella tradicional –y quizás mítica– mediación didáctica, modeladora de gustos y sensibilidades, ha modificado aquel alcance suyo al dominio de la fruición y de las virtuales experiencias estéticas de los contempladores para reconducir casi exclusivamente su radio de acción hacia el ámbito de la mercantilización.

Interesa que “se hable de”, “que se escriba de”..., al margen de lo que se diga e incluso de quien lo pueda leer..., con tal de que se produzca el adecuado y apetecido “efecto de resonancia” en el medio respectivo.

Un signo de nuestro tiempo es esta confusión entre crítica y publicidad, tanto del lado de los periodistas como de los hacedores teatrales.

Pero los espectadores detectan también este decaimiento en la calidad periodística, por lo que la crítica ha dejado de funcionar como voz de autoridad. Ningún espectáculo se mantiene en la cartelera porteña simplemente por el acompañamiento de críticas favorables. Ya no existe aquel mítico y temido crítico que puede bajar una obra de cartel en una sola noche por una mala reseña. La nueva figura de autoridad es el “boca en boca”, la recomendación de un espectador a otro que permite, como diría Michel Houellebecq, la ampliación del campo de batalla. Solamente gracias a este fenómeno es posible que un espectáculo como *El Fulgor Argentino*, *Club Social y Deportivo* se mantenga en cartel desde hace más de un cuarto de siglo, a sala llena, en un barrio marginal, alejado a la vez del centro de la ciudad y de las zonas teatrales alternativas. La calidad de la obra no se refleja en su repercusión periodística sino, más bien, en la cadena oral de recomendaciones que se estructura desde el público.

CUARTO

Lo dicho anteriormente nos obliga a distinguir, como propone Xavier Fábregas (1975): *“entre el crítico que teoriza y generaliza sobre el teatro, y el gacetillero, personaje más humilde que se limita a resumir su impresión sobre el estreno al día siguiente de haberse efectuado”*. La realidad de lo grandes medios masivos –con honrosas excepciones– deja lugar solamente para el gacetillero, para el promotor. Pensemos que los cronistas de espectáculos (y no ya cronistas teatrales) no suelen estar al frente de los programas radiales

o televisivos, sino que más bien son columnistas. Las emisiones dedicadas al teatro, se cuentan con los dedos de las manos. ¿Dónde se encuentra entonces la crítica teatral más sustantiva en la Argentina? En el único lugar que puede escapar (aunque sea levemente) de las reglas del mercado, ya sea por lo masivo, por lo democrático o por la ausencia de censura. Me refiero, por su puesto, a la web. La proliferación de sitios y revistas virtuales dedicadas al arte en general y al teatro en particular, multiplican las visiones críticas y dan una ampliación del campo. Incluso aquellos periodistas que trabajan en grandes medios, desarrollan las ideas que no pueden explayar a través de *blogs* personales o revistas virtuales. Si consideramos la fuerte presencia de Internet, entonces sí podemos afirmar que hay una crítica que, aunque más no sea en cantidad, acompaña de manera directamente proporcional el crecimiento de la actividad teatral. Sin embargo, aún queda por resolver el problema de la reconfiguración de la función de la crítica en el mundo contemporáneo, donde su labor de “mediadora” ha variado sustancialmente. En ese mismo marco actualizado del quehacer crítico, las funciones interpretativas de la crítica adquirirán una nueva dimensión.

QUINTO

La tensión entre objetividad y subjetividad en el discurso crítico, ha sido desde siempre uno de sus principales problemas. Nel Diago (1992: 266) sostiene que la crítica contemporánea debe dejar de *“acentuar sus –precedentes y habituales– tareas mediadoras para subrayar más bien*



Obra: "Muerte y vida severina" Universidad de Caldas, Fotografía: Andrés Uribe

la producción de un discurso específico y diferenciado, autónomo metalingüísticamente del lenguaje-objeto artístico". Sin embargo, debemos enfatizar que la amplitud del campo teatral en Buenos Aires sigue obligando a la crítica a crear espacios de visibilidad para aquellas producciones que considere valiosas. El citado caso del teatro comunitario (*El Fulgor Argentino*) es un claro ejemplo de ello.

Pero lo cierto es que, entre el gusto personal y el discurso crítico hay una tensión conflictiva que permanece. Roland Barthes (2005: 17) se preguntaba hace medio siglo:

¿Qué es pues la objetividad en materia de crítica literaria? ¿Cuál es la cualidad de la obra que "existe fuera de nosotros"? De ese *exterior*, tan precioso puesto que debe limitar la extravagancia

del crítico y sobre el cual debería uno entenderse fácilmente, ya que se sustrae a las variaciones de nuestro pensamiento, no dejan sin embargo de dar definiciones diferentes; en otro tiempo era la razón, la naturaleza, el gusto, etc.; ayer, era la vida del autor, las "leyes del género", la historia. Y he aquí que todavía hoy nos dan de la objetividad una definición diferente.

Entre la explicitación de los parámetros subjetivos y la evidencia de la objetividad de la obra, la crítica solo puede sobrevivir asumiendo que es un discurso metatextual supeditado a la materialidad de la pieza. Necesitamos del teatro para elaborar el discurso, por lo tanto necesitamos conocer las reglas de juego que cada obra propone para poder realizar un pensamiento sobre ella. Nuevamente, la teoría reclama un lugar de participación. Pero con eso solo

no basta, ya que hay información a la que solo podemos acceder a través del contacto con los artistas.

Aquel viejo axioma romántico que sostiene que el artista no sabe muy bien lo que hace, porque en el momento de inspiración la reflexión desaparece, es una falacia no del todo erradicada. Los teatreros elaboran a veces un discurso crítico con respecto a sus obras o a las de sus colegas, mucho más lúcido que el de algunos periodistas. Sin embargo, hay que considerar que los artistas no siempre pueden tener un conocimiento general del campo, ya que trabajan todos en el mismo horario y, materialmente, no pueden ver las obras que se dan mientras ellos hacen la propia. Es así como, si bien es fundamental el contacto con los teatreros, también es fundamental conocer la especificidad del crítico como aquel que puede contrastar los dichos de los hacedores con las obras en particular y el campo en general.

SEXTO

Finalmente, entonces, nos vemos obligados a plantear algunos parámetros para el discurso crítico contemporáneo ya que, si bien se mantienen ciertas características pretéritas (como la información, la descripción, el análisis y el establecimiento de un sistema de jerarquías) el campo teatral impone una revisión.

Ante todo debemos asumir que el espacio de mediación obra-espectador sigue siendo importante. Por eso es primordial que el crítico conozca al campo, si no en su totalidad (cosa imposible con 700 estrenos

anuales), por lo menos en la gran mayoría. Y primordial también es el contacto con los artistas y su acercamiento al público.

Respecto a las funciones evaluativas, está claro que no pueden darse en el panorama crítico,

“sin contar antes con sólidas raíces afirmadas en los fundamentos interpretativos previos (histórico-teóricos). Ambas vertientes funcionales (interpretación / evaluación) se desarrollan en mutua independencia, a pesar de que, cada vez con mayor frecuencia, se decante la práctica de la crítica más hacia los momentos interpretativos que hacia la valoración explícita, sea porque dados los elementos suficientes se deja al lector tal misión valorativa frente a la obra o porque se prefiere evitar, en concreto, dicha decisión, por causas muy diversas. Sin embargo, queremos insistir en la necesidad crítica de abordar también este momento evaluativo, a pesar de que (o precisamente porque) en él radique el auténtico y escabroso nudo gordiano del juicio crítico.” (De la Calle, 1990: 66).

Pero para ello es necesario asumir las funciones autorreflexivas, aquellas que la propia crítica ha de autoerigirse. Pensar, como observaba Barthes, la relación entre objetividad y subjetividad en el discurso implica un autoexamen permanente.

La reflexión crítica necesita asimismo una constante e ininterrumpida revisión de los instrumentos empleados (a nivel lingüístico y metodológico) y de los fundamentos teóricos pertinentes. Por eso siempre es útil recordar los tres momentos

que conlleva el ejercicio de la función crítica: uno teórico, en el cual se asumen los principios e instrumentos de carácter filosófico y estético; un momento histórico, fase en la cual se trata de contextualizar el hecho artístico; y un momento evaluativo, el que comporta formular un juicio de valor.

Teniendo esto en cuenta, sostenemos que los desafíos de la crítica teatral contemporánea pasan, más que por la descripción del espectáculo, por la información y el análisis. Una evaluación solo puede sostenerse y justificarse a través del análisis. Y el análisis sólo es posible con la autorreflexión discursiva y con el conocimiento teórico.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. (2005). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI.

De la Calle, Román. (1990). "Crítica y creatividad: las funciones del texto crítico".

En: *Reflexiones sobre la crítica de arte. En el umbral de los 90*. Valencia: Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Generalitat Valenciana.

_____. (2001). *John Dewey: Experiencia estética y experiencia crítica*. Colección Debates. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Diago, Nel. (1992). "La función de la crítica: discreciones en torno a un ejercicio (in)significante". En: *Teatro y teatristas*. Buenos Aires: Galerna.

Eliot, T.S. (1999). *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets.

Fábregas, Xavier. (1975). *Introducción al lenguaje teatral*. Barna: Libros de la Frontera.

Reyes, Alfonso. (1962). "Aristarco o Anatomía de la crítica". En: *La Experiencia Literaria. Obras Completas, Vol. XIV*. México: Fondo de Cultura Económica.

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

