

Cabrera
Cejas
Ghio
Hechim
Passarini
Schneider
Villa
I Encuentro de Orillas



(didascalia escénica)

Revista de teoría y práctica teatral - número cinco - 21/03/2004

(sumario)

(didascalia escénica)

número cinco 21 de marzo de 2004



(editorial)



Brecht: El cielo de la Razón

por [María Angélica Hechim](#) y [Elsa Ghio](#)



Pensar la crítica

por [María José Villa](#)



1. Panel de Crítica

por [Nidia Maidana](#), [Julio Cejas](#), [Carlos Pacheco](#), [Miguel Passarinni](#) y [Roberto Schneider](#) en el [I Encuentro de Orillas](#)

2. Crítica: un diálogo para el encuentro

por [Roberto Schneider](#)

3. La crítica: ese otro "saber"

por [Julio Cejas](#)



Algunas consideraciones metacríticas

por [Norma Cabrera](#) de [Andamio Contiguo](#)



Tatuajes sobre pompas de jabón

por [Susana Tambutti](#)

(staff)



El **número cinco** de la revista está dedicado a la crítica. Cuando pensamos en los temas del año, este tenía un carácter bastante confuso. Cada vez que nos concentramos en una crítica hablamos necesariamente de juicios de valor, alguien que otorga o no un valor, en este caso de arte, a aquello que se le muestra.

Pero ¿es factible todavía hablar de crítica? Si la crítica surge al mismo tiempo que el Arte -con mayúsculas, como aquello referido a una forma particular de comprender el mundo- ¿de qué crítica hablamos cuando estamos en un momento de nuestra cultura en la que se habla de la muerte del Arte? (De ese que se escribe en mayúsculas, con determinados parámetros de producción y fruición). ¿Por qué seguimos mirando las manifestaciones actuales bajo el prisma del arte? ¿Nos negamos a su defunción? ¿O es que perduran todavía más elementos de los que admitimos de aquel otro?



Dice Danto en *“Tres décadas después del fin del arte”* del libro **Después del fin del arte** *“...yo quise proclamar realmente que se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que una era de asombrosa creatividad que duró probablemente seis siglos en Occidente había llegado a su fin y que cualquier arte que se realizara de ahí en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar carácter poshistórico”*.

Sea como fuere los cambios sociales y las miradas que propone son más lentos de lo que uno supone en un momento signado por la velocidad de las comunicaciones vía Internet. Todavía discutimos, todavía nos planteamos un para qué. Esta revista es una muestra de la permanencia de la necesidad de validación de las producciones con carácter artístico. Porque, mal que nos pese, aún necesitamos que alguien separado de nosotros mismos asigne un valor a lo que hacemos, tal vez solamente para tener, por breves momentos, la sensación de existencia para otro.





"El deseo de que las propias obras se perpetúen -que en primera instancia es sólo una "tendencia natural"- se vuelve más serio cuando un escritor cree tener razones para ser pesimista respecto al tiempo que tardarán en imponerse sus ideas (mejor dicho, las ideas sustentadas por él). Pero las medidas que se adopten para prolongar la vigencia de una obra no deben ir en desmedro del efecto actual de esa obra. Los necesarios toques épicos a todo lo que en el momento "se da por sentado" sólo representan valiosos efectos de distanciamiento para ese determinado momento. La autarquía conceptual de las obras contiene un factor de crítica: el escritor analiza la caducidad de los conceptos y percepciones de su propio tiempo."
Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*



Brecht: el cielo de la razón.

por [María Angélica Hechim y Elsa Ghio](#)

1. La obra de Brecht

En sus "*Ensayos críticos*" (1) *Roland Barthes* considera que la obra de *Brecht* no sólo es una gran obra, sino una obra ejemplar. Se opone con fuerza al mito del genio inconsciente; posee la grandeza de la responsabilidad. Es una obra en estado de "complicidad" con el mundo: la crítica brechtiana es por definición, extensiva a la problemática de nuestro tiempo. La crítica brechtiana es crítica de espectador, de lector, de consumidor, y no de exégeta: es una crítica de hombre preocupado. *Barthes* señala varios planos de análisis en los que esta crítica debería situarse sucesivamente:

1. **Sociología.** Considerar las repercusiones que su obra tiene en la prensa, dado que generalmente se pone en escena en teatros experimentales. Esto tiene que ver con aspectos vinculados a la sociología del público. *Barthes* detectó en su momento cuatro tipos de reacción del público a la obra: (1) la extrema derecha, que desacredita la obra por su compromiso político ("es un teatro mediocre porque es comunista"); en las izquierdas advierte dos actitudes (2) una acogida humanista, que incluye una visión hacia Brecht por su conciencia creadora dedicada a promover la humanidad, pero, al mismo tiempo, desacredita o minimiza la parte teórica de su obra, y que se enlaza con (3) uno de los contrastes básicos de la cultura pequeño-burguesa; el contraste romántico entre el corazón y el cerebro, la intuición y la reflexión, lo inefable y lo racional. Según esta versión la obra de *Brecht* es grande a pesar de las opiniones sistemáticas de *Brecht* sobre el teatro épico, el actor, el distanciamiento, etc. Por último, (4) los comunistas franceses, fieles a la tradición del "realismo socialista", se quejaron de la oposición de Brecht al héroe positivo, a la concepción épica del teatro y a la orientación "formalista" de su dramaturgia.

2. **Ideología.** La obra de *Brecht* tiene un contenido ideológico preciso, contundente y coherente, que es preciso describir. Para ello podemos apelar a sus propios textos: (1) los textos teóricos, de enorme lucidez ideológica, que no pueden subestimarse como apéndice intelectual de su obra creadora. "*Separar el teatro brechtiano de sus fundamentos teóricos es tan erróneo como querer comprender la acción de Marx sin leer el Manifiesto Comunista o la política de Lenin sin leer Estado y Revolución. No existe ninguna decisión estatal ni ninguna intervención sobrenatural que dispense graciosamente al teatro de las exigencias de la reflexión teórica*" señala acertadamente *Barthes*; y (2) la obra dramática, que aporta los elementos principales de la ideología brechtiana.

3. **Moral.** El teatro brechtiano es un teatro moral, que se pregunta con el espectador ¿qué es lo que hay que hacer en esta situación? ¿cómo ser bueno en una sociedad mala? La acción revolucionaria debe cohabitar con la moral burguesa y pequeño burguesa, y esto implica el surgimiento de dilemas de conducta y de acción. Este aspecto del teatro de *Brecht* tiene un carácter revelador y una función didáctica.

Naturalmente, las ideas de Brecht plantean problemas y suscitan resistencias. Su obra y su pensamiento se oponen radicalmente a la tradición aristotélica del teatro occidental. Esa tradición naturalizó una moral secular cuyo credo

sostiene que cuanto más se conmueve el espectador, cuanto más se identifica en el héroe, cuanto mejor se imita la acción, cuanto mejor encarna el actor su papel, cuanto más mágico es el teatro, mejor es el espectáculo. Contra toda esa tradición secular, *Brecht* pide al espectador, que no se identifique totalmente con el espectáculo, que no sufra con el destino del personaje, para poder reflexionar críticamente sobre el conflicto en el que está envuelto y para asumir posiciones. El actor debe colaborar a que se forme esta conciencia, debe denunciar su papel, no encarnarlo. La acción no debe ser imitada, sino contada. La ilusión de realidad debe eliminarse para poder juzgar sus causas y encontrar salidas.

2. Galileo Galilei

Galileo Galilei fue escrita hacia 1937/39 y *Brecht* le introdujo modificaciones entre 1945/47. En la primera versión se mostraba a *Galileo* como a un anciano que burla a la Inquisición, rehusando convertirse en mártir para continuar con astucia su trabajo científico condenado por la Iglesia. Las modificaciones posteriores fueron hechas en *Hollywood* bajo la influencia de *Charles Laughton* y bajo la influencia del lanzamiento de las bombas atómicas sobre *Hiroshima* y *Nagasaki*. En la versión final *Galileo* se retracta, no astutamente, sino por miedo, al ver los instrumentos de tortura. Después de retractarse continúa sus investigaciones secretas pero se siente indigno de estrechar la mano de sus compañeros científicos y culpable de haber traicionado la causa de la ciencia.

Distintas personas y creencias rodean a *Galileo Galilei*. En el centro, él, poderoso e incomprendido como un dios recién llegado, lleva en su mano la verdad, como un objeto que, aunque es resplandeciente, no se permite la evidencia. Quizá porque sencillamente la evidencia no existe, quizá porque la evidencia se distingue por no estar en los objetos, sino en los ojos de los hombres.

Como quiera que sea, la verdad no refulge por sí misma, porque es débil, se dice, y por lo tanto necesario es que los que se atreven a mirarla de frente la confronten, la defiendan, la comuniquen aún a riesgo de perder la vida en el intento. La verdad es un verdadero sol que puede provocar ceguera, pero también puede ofuscarse y ocultarse y dejar ensombrecida a la humanidad, sin su brillo. No obstante, su valor es infinito. Destruye la armonía aristotélica, dice un funcionario de la Iglesia. Crea una nueva armonía, propone *Galileo*, creando conformidad y acuerdo entre la mente y lo natural, entre el entendimiento y la obra de Dios, entre el sujeto y el objeto. Lo cierto es que no se da inmediatamente, puesto que, por ejemplo, engañosamente, el sol parece moverse en el cielo mientras uno permanece fijo, girando la mirada conforme se levanta, se eleva y se va.

Los hombres, confiados ingenua, pero eternamente en la vitalidad de su propio centro, deben luchar contra este engaño, arrancando a la naturaleza su verdadero ser. Deben trabajar horas y horas observando y midiendo, elaborar sofisticados instrumentos que alargarán sus ojos, harán más fuertes y más refinados sus brazos, proyectarán su mente hacia los remotos misterios del trabajo divino.

Ese tiempo que debe invertirse en la soledad de la investigación, es tiempo que se distrae de las urgencias que reclama la vida: así uno queme sus pestañas en la palabra impresa en los libros o en el cielo, todavía ha de satisfacer las necesidades vulgares de la comida y el abrigo y el sueño, y ha de requerir de la opulencia de los señores, algunas migajas para poder dar satisfacción a tales necesidades. No será justo que, a cambio nos soliciten qué hemos de investigar, a qué verdades hemos de alumbrar. La entidad del conocimiento es como una centella, diría *Nietzsche*, que brota del choque entre dos espadas, pero, agrega *Foucault*, no es del mismo hierro del que están hechas las espadas.

Los monjes, presos de la incultura, se solazan en su ignorante impudicia, empujándose, riéndose de las bárbaras proposiciones de *Galileo*, felices como niños en el juego, impunes en la seguridad de que están investidos por una autoridad que, no sólo puede hacer el silencio sobre *Galileo*, sino que, en nombre de Dios -quien sólo quiso manifestarse a la perspicacia del gran *Aristóteles*- puede literalmente aplastarlo. Así se impedirá que lo que Dios hizo, *Aristóteles* vio y la Iglesia legitimó, siga siendo uno tal como lo reclama la Gracia. De esta forma, los hombres seguirán teniendo confianza en un mundo en el que es preferible "*alcanzar la bienaventuranza eterna*" antes que "*presenciar un eclipse tres días más tarde que lo indicado por el calendario*". ¿O es que "*mienten, acaso, las Sagradas Escrituras?*" "*¿Qué criatura del Señor puede tolerar una cosa semejante?*" O, dicho con otras palabras, si no es cierto que, tal como lo indica la Iglesia, el mundo es centro fijo e inmutable del universo, tampoco podrían ser ciertos todos los otros enunciados que profiere y que arrojan a los hombres a la pobreza, a la ignorancia, a la desesperación.

A este *Galileo* de *Brecht* no le falta coraje para polemizar con la superstición y la ceguera de los vulgares y de los políticos. Pero le faltará coraje para comprometer su propio ser, su propio cuerpo, en esta lucha. La vergüenza, como a *José K.*, le sobrevivirá. Sentirá que ha sido incapaz de torcer la línea recotra de la Historia. Los científicos ya no podrán prometer solemnemente "*utilizar su ciencia solamente en beneficio de la humanidad*". Sólo se podrá esperar a una "*generación de enanos inventores que puedan ser alquilados para todos los usos*" de los príncipes, de los señores, de los propietarios.

Es que este *Galileo* sabe que ha sido un traidor. Ha tenido el poder del saber, ha sido "*tan fuerte como la autoridad*", pero ha sucumbido al terror de imaginar las llamas de la Inquisición envolviendo su cuerpo.

Brecht, atado al horizonte de pensamiento más progresista de su época, todavía, quizá, no ha alcanzado a vislumbrar la contundencia del golpe que *Auschwitz* ha asestado a los judíos, a *Alemania*, a *Occidente*, a la razón. (Después de todo, los alemanes han sabido ser más franceses que los franceses, más iluministas que los mejores nombres de la *Ilustración*).

Brecht, sin piedad, vuelve, contra la ignominia de *Galileo*, la serena ira de su propia verdad, autorizado por una historia que ha demostrado que, efectivamente, enanos inventores se han alquilado para que el escándalo de *Hiroshima* sea posible.

No es suficiente que *Galileo* haya realizado la proeza de ver lo que otros no podía, de iluminar las regiones oscuras del cosmos. Era necesario, y quizá más importante, que en su propio cuerpo se imprimiera la historia.

En términos de *Lyotard*, podríamos pensar que, después de *Auschwitz*, el arte sólo puede hablar de lo que no puede hablar, el arte sólo puede presentarse como testigo, ya no de lo sublime, que sigue definiendo a *Brecht*, sino de "*la aporía del arte y de su dolor*" (2). El arte ya no puede relatar una historia que no sea la historia de su imposibilidad.

Hoy nosotros comprendemos la disolución de las certezas iluministas, la mentira de la Razón. Sabemos que al final de la historia no reluce un mundo en donde "*se amarán todos los hombres, comprenderán todos los hombres*", como soñaba *Vallejo*. Sabemos que la historia no es una línea, que se hace con azares y discontinuidades, sobresaltos y rupturas. Sabemos que el conocimiento no es un acuerdo entre la razón y la naturaleza sino precisamente una relación de poder y de fuerza, como lo piensa *Foucault*, una relación de violación. Lejos de haber una adecuación al objeto, hay distancia y dominación: ninguna unidad, sino sistema precario de poder.

Comprender, entonces, la naturaleza del conocimiento requiere no de filósofos o de artistas, sino de políticos, puesto que está fabricado con ese poder. Hay una política de la verdad. La verdad no está inscrita en las cosas.

"...sólo hay conocimiento bajo la forma de ciertos actos que son diferentes entre sí y múltiples en su esencia, actos por los cuales el ser humano se apodera violentamente de ciertas cosas... les impone relaciones de fuerza" (3)

Mantener vigilancia sobre la razón, no significa justamente elevar a la irracionalidad como centro de la conducta humana. A propósito del célebre debate acerca de la *Ilustración* entre *Habermas* y los llamados posestructuralistas franceses, podemos decir que hay un momento en que la verdad de cada uno se oscurece a favor de la verdad del otro. Si es cierto que la razón se calló para siempre en *Auschwitz* y en *Hiroshima*, deberíamos preguntarnos si se trata de **la** razón o de **una** razón (4): positiva, entramada con la ideología de los poderosos. Por eso es que seguimos necesitando de la lucidez de quienes, como *Brecht*, solicitan a los intelectuales que no se conviertan en enanos inventores, que no alquilen su saber alegremente, que hagan marchar a sus pensamientos con sus dichos, a sus sueños con sus sudores.

El silencio de esa razón no es la voz de la irracionalidad.

(1) *Barthes, Roland.*

(2) *Lyotard, J. F. (1995) "Los judíos". En Rev. Confines. Año 1 N° 1, Buenos Aires, Gedisa.*

(3) *Foucault, M. (1980) La verdad y las formas jurídicas. Barcelona, Gedisa.*

(4) "*Auschwitz, en verdad, no fue resultado de un exceso de razón iluminista... sino de un antiiluminismo violento...*" *Huyssen, A. (1991) "Guía del posmodernismo". En Casullo, N. (Comp.) El debate modernidad posmodernidad. Buenos Aires, Puntosur.*



"...El crítico analiza ese recorrido que va de la reacción epidérmica (gusta o no gusta) a impresiones más profundas. Traza caminos, hace vínculos. Inscribe la separación en el seno de la experiencia estética. Afirma que toda obra artística requiere reflexión, que no es simplemente un bien de consumo inmediato y sin consecuencias, que forma parte de un conjunto social y estético y de una colectividad. La actividad individual del artista se une al colectivo. Vuelve colectivo lo que atañe a lo particular. Aunque es producto de un individuo, se destina a todos. La posición crítica se justifica porque va destinada a la colectividad, quien le otorga al crítico autoridad para que la represente, y este debe informar a la colectividad. Sin esa misión social, la función del crítico sería obscena, intolerable.

Jossette Féral. Revista Conjunto N° 125



Pensar la crítica.

por [María José Villa](#)

La página de artes y espectáculos de los diarios y las revistas especializadas se constituyen en el "lugar" en el que se da cuenta de la producción simbólica de una sociedad; lugar que responde a características de la "institución-periodismo" que se erige en el espacio de saber y de poder a través de una especie de "derecho" a la palabra y a la escritura. Pensar la crítica en general y la teatral en particular, en el marco del espacio amplio del periodismo cultural nos remite a un texto escrito donde intervienen mecanismo similares, sólo diferenciados por la particularidad del objeto criticado.

Etimológicamente la palabra crítica viene de **kriticós**: "que juzga"; así como de **krinum**: "arte de juzgar la bondad, la verdad y la belleza de las cosas". Sin embargo es importante considerar a la crítica desde diferentes perspectivas que la ponen en otra relación a la del papel omnipotente de provocar juicios de valor.

Desde el punto de vista histórico, se le ha atribuido a la crítica diferentes papeles: en *Aristóteles* se encuentra en relación con la ciencia como descripción de los textos (de los géneros). En los romanos y la aparición del arte poético (*Horacio*) surge la idea del juicio, los "críticos" eran los que definían las reglas con las que debía normalizarse el arte. Esta concepción va a marcar la característica del siglo XVIII en Francia, el crítico como censor por excelencia; quien no se ajustara a las reglas de su preventiva no podía considerarse poeta. En el siglo XIX, el juicio y la evaluación de la obra pasa a depender de los periódicos, aquí la crítica adquiere una finalidad didáctica paternalista: instruir a las grandes masas. El crítico desde el periódico proponía lo que debía "saberse" y "conocerse".

En el siglo XX con los movimientos formalistas y estructuralistas, vuelve a aparecer la descripción desechando las perspectivas de juicio e interpretación; descripción lo más objetiva posible, como un sistema cerrado.

Actualmente, y a partir de nuevos desarrollos teóricos, la concepción de crítica como escritura supone un nuevo texto que incluye al anterior –aquel del cual habla- en una relación intertextual. Implica por parte del crítico un "saber" adquirido a través de la lectura, la investigación, las relaciones con los textos del campo cultural. Este planteo coloca al crítico dialogando con el texto en un mismo nivel semántico: los dos textos, el de la crítica como al que se refiere, en el mismo nivel. Así la crítica sería un lugar de cruces de voces: la voz del crítico, la voz de los textos que se critican, la voz de los discursos sociales (del saber común, científico, filosófico, cultural).

Dice *Silvia Barei*: "Entiendo a la crítica como un trabajo de diálogo en el que al menos se cruzan tres voces (autor, texto, crítico) sin que ninguna de ellas tenga privilegios sobre las otras. Mientras que en la crítica impresionista sobresale una sola voz –la del crítico– y en la crítica pretendidamente objetiva trata de que se escuche sólo la voz del texto, haciendo absoluta abstracción del sujeto que escribe, la crítica dialógica no habla de los textos, sino con los textos."

Estos conceptos extraídos de los estudios de la crítica literaria son válidos para pensar la crítica teatral teniendo en cuenta que estamos frente a un objeto amplio y complejo donde se interrelacionan diferentes textos: el literario (dramático), la textualización escénica o dramaturgia y por último el texto espectacular en su conjunción de elementos semánticos: actores, escenografía, vestuario, luces, etc.

Es importante, en este punto de análisis tener en cuenta que el texto crítico se completa en las operaciones de lectura, en dichas operaciones el lector debe apelar también a sus saberes y a sus relaciones para comprender el texto crítico. Esto nos lleva a pensar que aceptamos la palabra del “otro” pero en un marco de “libertad” y de esta manera se establece una relación diferente con la verdad por que no se trata de buscar en la crítica una verdad única o absoluta, puesta en un solo lugar sino que surge del diálogo entre sujetos.

Esto nos lleva a pensar la crítica también como mediación, que recoge lo visto en cuanto texto “dialogando” con los textos de la cultura en un tiempo y un espacio, y así ubicar al discurso de la crítica dentro de un contexto más amplio que es el de las prácticas discursivas.

Ahora bien, es necesario establecer determinada posición con respecto a la crítica en los medios masivos de comunicación. Si el crítico es un “mediador cultural” es importante que cumpla con las reglas de compromiso de quienes son formadores de opinión, que demuestre una verdadera fundamentación y documentación de lo que publica. Recojo palabras de *Beatriz Amman* al respecto: “*Creemos que una crítica seria, anclada en nuestra realidad y debidamente fundamentada, puede aportar desde los medios masivos a la formación de opinión y a la lectura de lo local y nacional*”.

El crítico teatral (al igual que todo crítico cultural) debe ser un experto sobre lo que escribe sabiendo que su “mirada” y su “lectura” de la obra interactúa con la producción teatral, y sin olvidar que tiene una función social que implica aquel para el que escribe en una cadena ininterrumpida de intercambios discursivos.

El crítico teatral tiene que empezar por ser espectador, pero no puede quedarse ahí, sólo cuando está en posesión de un conocimiento esencial e histórico y posee suficiente información alcanza el nombre de crítico. El resultado es una visión total y en consecuencia un mediador responsable que puede moverse en el terreno de la objetividad: hace en la medida de lo posible ciencia, ayuda a la comprensión y la comunicación y elimina de su trabajo el juicio arbitrario.

Creo que las condiciones que hacen posible la crítica teatral son: conocimiento y libertad. Sin conocimiento, la libertad no es más que arbitrariedad; sin libertad, el conocimiento se devora a sí mismo, sin posibilidad de trascender a las columnas del periódico.

Este artículo fue publicado en el N° 1 de la revista "El Apuntador" que edita la *Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba*.





Panel de crítica

por *Julio Cejas, Nidia Maidana, Carlos Pacheco, Miguel Pasarini y Roberto Schneider* en el [I Encuentro de Orillas](#)

Transcribimos a continuación las intervenciones de los integrantes del **Panel de Crítica** que se llevó a cabo en la ciudad de *Santa Fe, Argentina*, en instalaciones de la **Escuela Provincial de Teatro** y en el marco del **I Encuentro de Orillas** organizado en esta ciudad por *Andamio Contiguo*. Dicho panel contó con la participación de *Julio Cejas* (Diario Rosario/12), *Nidia Maidana* (Universidad Nacional de Litoral), *Carlos Pacheco* (Diario La Nación / Revista Picadero del Instituto Nacional del Teatro) y *Miguel Pasarini* (Diario El Ciudadano), bajo la coordinación de *Roberto Schneider* (Diario El Litoral).

Nidia Maidana:

Yo trabajo en un campo de estudio que es el de la semiótica. Propongo hacer un recorrido a partir de este campo para volver al tema de la crítica. No voy a hablar específicamente del teatro, sino de la cuestión artística en general. El campo de estudio de la semiótica se dedica fundamentalmente al estudio de diversos sistemas de signos, diversos sistemas de comunicación que el hombre tiene para llevar adelante diversos tipos de intercambios que podríamos llamar intercambios semióticos, intercambios sígnicos. Este campo de estudio es bastante nuevo, data de comienzos del siglo XX. Tiene dos figuras fuertes: una es *Saussure*, que desencadena todos los estudios que se dan en *Europa*, y otro pensador es *Charles Sanders Peirce*, americano que trabaja a partir de la intersección de la semiótica con la lógica. La semiótica se fue desarrollando a lo largo del tiempo y generando herramientas de análisis cada vez más complejas. Este incremento en la complejidad está relacionado con la mayor complejidad que tienen los procesos de comunicación entre los hombres, sobre todo a partir del advenimiento de los *mass media* y, además, como repercusión de las modificaciones que se generaron en el arte del siglo XX. Los primeros cincuenta años del siglo XX reconfiguraron el mapa de lo que puede haber sido la tradición artística. Hay una tradición de continuidad desde el *Renacimiento*, con la instauración de determinados tipos de códigos para la representación y esta continuidad se quiebra, fundamentalmente a partir de los movimientos de vanguardia y posvanguardia. En la actualidad esta diáspora que se ha dado en el mundo de las artes y esta multiplicidad de tendencias, tienen que ver con este mundo que se ha denominado *posmodernidad* (si bien este término en la actualidad está en revisión, en realidad no sabemos si estamos en una *posmodernidad* o si estamos viviendo los resabios de ese largo período que fue la *modernidad*). Volviendo al campo de la semiótica, esta tuvo un fuerte período productivo que estaba vinculado a las ciencias positivas y entre ellas fundamentalmente a una mirada estructuralista. El estructuralismo fue un movimiento que se podría denominar transversal, que atravesó distintas disciplinas o campos disciplinares y que impactó mucho, sobre todo, en el campo de las ciencias sociales. El estructuralismo recorta un objeto de estudio que tiene que ver con la búsqueda de aquellas invariantes a partir de las cuales se constituyen los textos. Busca la regularidad, busca organizar sistemas.

Con el paso del tiempo, este modelo de pensar esta ciencia y, por lo tanto, de analizar los distintos sujetos de estudio, entra en crisis porque los fenómenos comunicativos son mucho más amplios que las regularidades que se pueden generar a partir de un texto. Hay una serie de fenómenos que van más allá, que el campo de estudio no alcanzaba a abarcar. Esto tiene que ver con un momento, desde mediados o finales de los años '60, donde se empieza a pensar en la figura del receptor, la problemática de la interpretación de las obras. La recepción y lo que presupone la recepción, siempre fue como una figura oscura, un enigma. Sabemos cosas sobre los autores, la crítica históricamente se ha ocupado mucho de la figura del autor, de lo que el autor quiere decir, del sentido que el autor asigna a sus obras. Se han ocupado mucho del texto, sobre todo esta corriente que tuvo que ver con el

estructuralismo; pero la figura del receptor y esta práctica que es la recepción, quedó un tanto descuidada hasta finales de la década del '60. Los estudios de la recepción se inician, por un lado, en una escuela alemana que se denomina estética de la recepción cuyo pensador más destacado es *Robert Gauss*. ¿Qué plantea esta escuela? Sucintamente, que los fenómenos comunicacionales y los fenómenos fundamentalmente artísticos no pueden agotarse en el estudio del texto o no pueden agotarse en el estudio del autor, sino que los estudios deben contemplar la dialéctica que supone una relación entre autores-textos-obras. Esta dialéctica tiene que ver con que, cuando nos acercamos a una obra de arte, esa obra produce un determinado efecto sobre nosotros. Esos efectos de algún modo ya están previstos, pero, además del efecto en sí, lo que sostiene la estética de la recepción, es que también demandan determinado tipo de respuestas. Ver una representación teatral, ir a una muestra de plástica, ir al cine, desencadenan conductas específicas en los receptores. Lo que trata de analizar esta teoría tiene que ver con esas respuestas y cómo esas respuestas están atadas a un horizonte de expectación de una época. Nosotros vemos en relación a una serie de códigos que son los códigos que nos rodean, e interpretamos en la medida en que tenemos una experiencia previa de esos códigos y podemos asignar determinado tipo de significación a lo que vemos. Otra cuestión que señala esta escuela y que a mi parecer es importante, está relacionada con el pensamiento de una autora americana, *Susan Sontag*, quien a finales de la década del '60, escribe un libro muy valioso para cuando hablamos de interpretación y que es "*Contra la interpretación*". Otra de las cuestiones planteadas es la del sentido último de las obras; si es posible encontrar un sentido definido y último en las obras, un único sentido que se relacionaría con una verdad objetiva. Lo que plantea la escuela, es que no. Justamente lo que sucede cuando una obra se pone en movimiento, a pesar de estar enmarcada, contextualizada en un contexto receptivo, es que suscita diferentes tipos de interpretaciones y diferentes significaciones. Estas significaciones también tendrán que ver con las distintas sensibilidades de las personas que se enfrenten a esos fenómenos. Por otro lado, hay una escuela francesa cuyo líder o nombre más representativo es *Roland Barthes*. *Barthes* es un semiólogo que viene del estructuralismo pero que a partir de que se encuentra con otros intelectuales, como *Julia Kristeva*, a partir de la cual toma contacto con la teoría de *Mijail Bajtín*, propone una relectura y una revalorización de las prácticas interpretativas que hacen los lectores. En este punto es importante señalar la presencia de *Umberto Eco* y de una obra que es clave para enfrentarnos a los fenómenos estéticos contemporáneos que es "*Obra abierta*". Es un texto fundante cuando se piensa en esta problemática de la recepción. En "*Obra abierta*" *Eco* plantea la pluralidad de sentidos que puede acarrear una obra. Todo este aparato teórico, fundamentalmente tiene que ver, con la complejidad de los fenómenos estéticos que se vienen dando desde mediados de la década del '50 en adelante. Fenómenos estéticos que tienen una estructura multifacética, que se componen de diferentes tipos de codificación y que también apelan a una recepción participativa y abierta. Más adelante *Eco* sigue indagando sobre esta problemática de la obra abierta y plantea que la obra puede ser abierta pero hay límites a la interpretación y esos límites están dados en un interjuego a partir del cual un autor propone su obra pensando en un posible receptor. Estas cuestiones creo que son interesantes para trabajar y debatir porque en todo caso se cruzan con otra que nos reúne hoy que es la problemática de la crítica. Cuál es el lugar del crítico, dónde se instala para mirar. En referencia a esto me gustaría señalar algunas cuestiones que trae a colación *Pierre Bourdieu* cuando habla del campo de producción artístico. *Bourdieu* en su texto "*Las reglas del arte*" plantea que para que el arte cobre el valor simbólico y se instale como tal, necesita un aparato que lo rodee. No es solamente el productor, sino que es una suma que se va estructurando, una suma de componentes, una suma de elementos que van validando el mundo artístico. Por un lado están los productores, están los artistas, están las obras pero también los receptores y las miradas de los receptores sobre esas obras. Además de eso hay un circuito que va rodeando que tiene que ver con la figura del crítico, que tiene que ver con la figura del coleccionista, que tiene que ver con los museos, que tiene que ver con los teatros. Qué es lo que se muestra en un museo, qué es lo que se muestra en un teatro. Desde ya que hay políticas culturales que están permitiendo el ingreso de algunas manifestaciones y están censurando o negando el ingreso de otras. Todo eso va constituyendo el valor simbólico de las obras; todo eso va legitimando el campo de lo artístico. Estas son algunas ideas que traje para que podamos pensar un poco sobre esta problemática.

Roberto Schneider:

Antes de ir a las preguntas, al intercambio, me parece que los críticos invitados pueden hacer un pequeño aporte. Vamos a empezar por el más joven, *Miguel Passarini*, de *El Ciudadano* de *Rosario*. Anoche cuando se habló de la crítica, alguien dijo que somos el "mal necesario".

Miguel Passarini:

Se tocaron un montón de temas. El recorte que hagamos de esto será el que cada uno pueda resolver en pocos minutos. Coincido en que las artes escénicas se empiezan a modificar o modifican sus estructuras aristotélicas de mediados de los '50 para acá y me parece que, hablando de la teoría de la recepción, es también a partir de ese momento que se empieza a modificar el público, empieza a distanciarse el producto artístico del público burgués. A partir de allí el arte en general empieza a producir lo que hoy llamamos micropoéticas, lo que cada productor de sentido empieza a incorporar o a producir partiendo de una mirada propia. Esto ha llegado hasta el paroxismo. Es imposible saber, viendo y viendo teatro, hasta dónde va a llegar esta explosión de sentido. También me quedo con la

idea de los múltiples sentidos que tiene hoy un producto teatral, la teoría de la recepción plantea el pensar en múltiples receptores. Antes de entrar al panel hablábamos de cuáles son los paradigmas. Yo creo, que si hay un paradigma de fin de siglo o principios de milenio, este es el del cuerpo. El cuerpo ha pasado a ser el gran paradigma y se vuelve a instalar la teoría de que el teatro es, en definitiva, de los actores. Independientemente de que hoy pensemos que las artes escénicas están intervenidas por un montón de otras estéticas y que vemos mejores o peores espectáculos. Espectáculos que nosotros decimos en tensión o sea, espectáculos en donde todas estas áreas que intervienen están ejecutadas de manera tal que hay una tensión en ese espectáculo y donde esas estéticas no se superponen entre sí. En estos espectáculos lo que yo siempre rescato, es el cuerpo. Es por eso que estamos siempre discutiendo si es danza, si es teatro o alguna performance. Me parece que también retomamos una cuestión de la década del '60, que es el carácter performático de una propuesta.

Roberto Schneider:

Ahora le pasamos la palabra a *Julio Cejas del Rosario 12*.

Julio Cejas:

Una de las cosas que por ahí es importante plantear en estos momentos es preguntarse el por qué, paradójicamente, frente a un proceso de gran vaciamiento de contenidos y de sentidos, producto generalmente de una crisis pseudo global que se va afianzando tanto políticamente como a nivel de los cambios estéticos de los últimos tiempos, aparecen y me resultan cada vez más interesantes, estos espacios sobre reflexión de lo crítico. Pareciera ser que todavía se tiene en cuenta el lugar que tienen algunos pensadores, algunos investigadores o algunas personas que, de alguna manera, venimos haciendo esto de la crítica hace mucho tiempo y que nos preocupa, más allá de lo que sería por el campo de trabajo profesional de los que estamos aquí presentes, nos preocupa digo, esto del campo de la reflexión. Se sigue instalando esta idea de hablar de algo de lo que cada vez es más difícil dar cuenta; de un fenómeno que cada vez resulta más complicado y volátil que es la cuestión de la producción de sentido, de la multiplicidad de sentidos que aparecen en estas poéticas variadas y discontinuas. En este espacio que tenemos que abordar hoy se plantea una cuestión introspectiva; es decir, qué elementos se tienen, qué herramientas de análisis sobre cuestiones que por ahí se nos escapan. Qué decir sobre lo que significan hoy estas poéticas que uno viene hasta ahora abordando, con cierta idea de lo que se venía trabajando, qué significaría hoy, repito, el retorno a esto que en determinados momentos significó un planteo tradicionalista, qué significa hoy que nos volvamos a plantear otra vez el cuerpo, y que nos volvamos a plantear la idea de que el actor está otra vez en la escena central de la mirada. Se está empezando a repensar o a reciclar algunos conceptos que en otro momento se conceptuaron como tradicionales u ortodoxos. Creo que la idea de empezar a trabajar sobre un material provocador hace que nos replanteemos todos los interrogantes teóricos, estéticos e ideológicos que hasta ahora nosotros teníamos como apoyatura, como modelos, donde había ciertas certezas, cierta seguridad. La importancia de estas mesas en las cuales siempre nos encontramos es volver a plantearnos cómo ahora intentamos construir nosotros un modelo, ya no desde ese lugar maldito, casi academicista, de la relación lamentable que se daba entre los medios y los artistas. Ahora se da un acercamiento entre los creadores o los interrogantes de los creadores sobre su producción y el interrogante de la crítica sobre los nuevos modelos que implementan esas producciones. A nosotros nos resulta mucho más fácil abordar estas cuestiones sobre producciones concretas. Ahí se da una visión más clara de este conflicto. Creo que lo más importante de este espacio es el poder abrir ese juego de interreflexión. Cada vez más, por lo que veo en *Rosario*, hay una preocupación mayor, no sólo por producir, sino por saber desde dónde se está produciendo y desde qué lugar se puede tirar una punta para ver desde dónde se produce.

Roberto Schneider:

Carlos Pacheco, de *La Nación*. El hecho de que hoy estemos todos aquí hablando también está relacionado con que *Pacheco* haya trabajado siempre para que nosotros, que somos "del interior", podamos ir a estos encuentros, nacionales o internacionales. De ahí que diga que es nuestro padre putativo... Bueno, quedaste como postre.

Carlos Pacheco:

A mí me llama la atención el uso de la palabra legitimación que usan ustedes. Para mí el arte es algo que ya está legitimado, que no necesita ser legitimado por la crítica. Bueno, esto como comentario, porque me llamaba la atención. Hay procesos de cambio en estas últimas décadas. A mí me gusta pararme en la década de los '80, porque desde lo teatral, es cuando se revisa todo el teatro y donde se cuestiona absolutamente todo. Es una década donde se producen cruces entre el teatro y la danza, se revisa a *Stanislavsky*, a *Brecht* y es además una década políticamente muy interesante. Las izquierdas empiezan a desaparecer y las derechas se van haciendo cada vez más derechas, se abren las fronteras de los países del este, cae el *Muro*... Es una década fundamental para la crítica, porque es una década en la que la crítica no sabe qué hacer, porque no puede seguir los parámetros que tenía para analizar los espectáculos ni en lo estético ni en lo ideológico. Se cambió todo. Todo es mucho más difícil. Contradictoriamente después de los '80, en los '90, empieza un momento en el que en el teatro del mundo vuelve la

palabra y a los periodistas en los diarios nos quitan espacio para la reflexión. Y en el 2000, aparentemente, todo empezaría como a acomodarse. Yo soy un obsesivo de la contextualización. Yo necesito hablar del teatro de la comunidad en la que yo vivo. Por ejemplo, cuando hablamos de posmodernidad, estoy convencido de que en Latinoamérica no hubo posmodernidad, porque en realidad evitamos la modernidad. Tenemos varias décadas de dictadura, varios procesos culturales, políticos, económicos y por lo tanto ahí se producen muchos quiebres. Es un proceso totalmente distinto a lo que le pasa a los europeos, que tienen sistemas muy acabados que empiezan a deformarse; entonces el arte empieza a tener que ir a otras cosas para desde ahí, quizás, salvarse. Pero en nuestro caso, después de las dictaduras, lo que sucede es el deseo de volver a un tiempo en donde el arte era rico y era floreciente y de ahí retomar el camino. Me parece que no podemos analizar el arte europeo y el latino de la misma manera. Hay algo, que a mí me parece muy interesante, que tiene que ver con la ideología. Qué pasa con la ideología del espectáculo que yo estoy viendo y qué me pasa a mí como crítico con mi ideología y con la ideología del diario para el que yo escribo. Entonces el gran problema es hacer esa síntesis. Sobre todo porque yo escribo en *La Nación*. Es un tema muy complicado. Por otro lado, si contextualizo, y me paro en el teatro argentino, el teatro argentino es tan distinto. El teatro del que yo puedo hablar, que es el de *Buenos Aires*, no es exactamente el mismo que se da en *Córdoba*, en *Santa Fe*, en *Tucumán*... En cada una de esas provincias, en cada uno de esas regiones hay una historia cultural que determina un arte y yo para poder entender ese arte tengo que conocer todas esas historias sociales, políticas, económicas y para un crítico que vive en *Buenos Aires* resulta muy complejo todo eso. Yo desde hace un tiempo sigo el proceso teatral cordobés que es muy interesante. Ellos parten de la creación colectiva a la palabra. Yo una vez les decía, el teatro cordobés habla demasiado, porque los actores se plantaban frente al público y decían su texto, texto, texto, texto... Y este proceso era muy interesante porque fue el momento en que en *Córdoba* empezó a aparecer otro tipo de teatro. Trataba de analizar todo esto: la historia política cordobesa, la historia política de los grupos de teatro. Hace poco estaba en *Córdoba*, en un día muy terrible, que fue el día en que se abrieron fosas comunes en el *Barrio San Vicente* y encontraron restos de desaparecidos durante la dictadura. Yo miraba esas fotos y decía ¿qué va a pasar con el teatro de esta comunidad después de esto? ¿Seguirán con la palabra? ¿Rescatarán el cuerpo? Porque de alguna manera esos cadáveres que habían aparecido estaban proponiendo algo que el imaginario social tenía que elaborar y eso se iba a trasladar al teatro. Que está pasando hoy en *Buenos Aires*, por ejemplo, donde hace dos años hay un ciclo de *Biodramas*, en el teatro *Presidente Alvear* cuya propuesta es que se convoca a un director que tiene que trabajar sobre la historia de una persona viva. La primera tomó a una plástica porteña y otros directores han tomado a distintos personajes que han conocido en sus vidas. El último *Biodrama* es sobre la historia de una maestra de la provincia de *Buenos Aires*. Son espectáculos que muestran la vida diaria, sumamente sensibles, porque los directores tratan de que suceda eso, son lo que en el cine en este momento son las historias mínimas. Ahora hay una generación de teatristas en *Buenos Aires*, de unos treinta años, que han empezado a hacer este tipo de espectáculos. Yo todo el tiempo me encuentro con biodramas, con historias mínimas. Y yo me pregunto si voy al teatro a ver eso. Está todo bien. A mí me gusta que me conmuevan pero también quiero ir al teatro para ver algo que me deslumbe, no algo que me tenga ahí, que yo diga, esto está muy bien, no se cuándo va a terminar, los actores son muy buenos, los directores son muy buenos, todo muy sensible, pero, bueno... es como si yo me sentara a conversar con alguien en la calle. Es un momento muy rico en la vida de uno pero no sé si... Yo no sé cómo analizar, no sé cómo contarle a mi lector de qué se trata eso que él va a ver. Porque también pasa que la gente que es muy teatrera va a ver eso y dice: esto no es teatro, porque no hay conflicto. Esto tiene que ver con un *Buenos Aires* que en un momento estuvo muy convulsionado y hoy es necesario empezar a bajar y una forma de bajar es encontrarse con lo más sensible. Hay un sentido en este tipo de experiencias, hay un sentido en este tipo de espectáculos. Pero aparece el problema de la recepción. ¿Para quién son este tipo de espectáculos? Porque no es un ciclo que tenga muchos espectadores. Y yo como crítico, ¿cómo recibo este espectáculo y cómo transmito este espectáculo? Porque hay una toma de sensibilidad que uno como escritor no puede traducir. Porque yo le puedo decir a mis lectores esto es muy sensible, vaya a verlo. ¿Está bien como crítico decir eso? Por otro lado también está pasando en el ámbito de la crítica con este problema de que han perdido espacios, donde la reflexión no vuelve a recuperarse en los medios, en donde la crítica se ha vuelto un tanto monótona, hay poco espacio, se adjetiva. Si uno adjetiva hay que estar muy pendiente de no caer en esa todo el tiempo, y esta falta de reflexión del país, porque creo que pasa en todo el país, hace que los teatristas se vuelvan cada vez más necesitados y a la vez más violentos, porque necesitan que alguien les ofrezca una reflexión de su trabajo. Pero no como devolución sino como reflexión. Y ahí estamos en otro problema y es que la generación intermedia de críticos, a la que pertenezco, está formada durante la dictadura, por lo tanto hay algunos condimentos en nuestras cabezas que no están. La nueva generación de críticos está creciendo leyendo estos diarios en los que no hay reflexión, en donde los críticos ponemos estrellitas o adjetivamos, en donde la televisión es lo que es, y la radio es lo que es. Entonces también me pregunto cómo serán los próximos críticos.

Por razones de espacio y de cierre de la presente edición resultó imposible transcribir también el debate que se realizó con posterioridad a estas intervenciones y que contó con la participación del público.



Crítica: un diálogo para el encuentro

por [Roberto Schneider](#)

La inteligencia por sí sola no es capaz de hacer descubrimientos; la inteligencia produce métodos y sistemas rígidos, que sólo la imaginación trasciende, porque encuentra nuevas relaciones en la concepción de la realidad y la producción de formas originales en el teatro.

Pero la finalidad científica y artística tiene su punto de partida en la conciencia. El hombre se propone deliberadamente dedicarse a una determinada actividad creadora, en la que tanto su energía consciente como subconsciente se concentran; de estas brotan todas las realizaciones posibles, que refrenan una lógica estricta limitada a un riguroso carril, que no admite nada nuevo. Pero mientras el hombre de ciencia busca conscientemente un nuevo camino metódico en el que integrar las relaciones insólitas entrevistas y descubiertas, el teatrista elabora conscientemente las formas surgidas espontáneamente en su imaginación. El hombre de ciencia fundamenta lo que le sugiere la imaginación en la experiencia, el teatrista persigue auténticos valores estéticos. La imaginación que lleva a la mitología no es igual a la que conduce al descubrimiento científico, y ni la una ni la otra se identifican con la expresión artística, porque sus finalidades son diferentes y estas finalidades las fija una actitud consciente.

Y es sólo en la tesitura consciente cuando surge un mundo objetivo. Es oportuno recordar aquí el conocido dicho de *Heráclito*, de que sólo los que están despiertos tienen un solo mundo, mientras que los que sueñan tienen cada uno un mundo diferente: tal mundo propio, si puede hablarse todavía de un mundo ordenado, es meramente subjetivo.

Mencionemos la doctrina del ensueño de *Gastón Bachelard*, que puede situarse entre lo subjetivo y lo objetivo. Lo que *Bachelard* designa con el término francés de *réverle*, no es el sueño; todo lo contrario: en el sueño nos hallamos entregados a los influjos que se nos imponen, mientras que el ensueño es una tesitura asumida en la vigilia, con plena conciencia de vivir lo imaginario; es un modo de proyectar nuestro yo sobre las cosas, mientras la imaginación borda las visiones de un mundo estético. Es, para *Bachelard*, la esfera espiritual por excelencia. "*Es la alegría donde el hombre ha encontrado su espíritu*".

En el sueño domina la imaginación. El término de imaginación, estima *Bachelard*, habría que reservarlo sólo para la actividad creadora de la mente, pues lejos de ser una facultad que recoge los datos de la sensibilidad, lo que ella hace es deformar las imágenes abstraídas de la percepción; no parte de lo percibido y lo recordado, ni emerge debido a una causalidad inconsciente de factores determinados psíquicos, sino que brota de manera espontánea, sin supeditación alguna a lo dado anteriormente en la experiencia de lo real.

La contemplación

La imagen del ensueño no tiene causa, nada de un móvil singular; el imaginar no persigue ni el saber ni el aprovechamiento de las cosas materiales, sino la dicha de contemplar libremente el mundo, mundo que emerge con enfoque estético sólo en la actitud contemplativa.

Esta actitud, que no es mero reflejo de lo real ni tampoco un artificio, pertenece a las disposiciones y tendencias peculiares del hombre ("*el hombre es sólo hombre cuando es superhombre, sólo en la dicha el hombre es enteramente tal*"); es una actitud creadora porque se despliega en una visión de una totalidad que no hace referencia al mundo real, sin por ello convertirse en mera ficción, porque el soñador existe como creador de sí mismo junto con

el ensueño, dentro de una experiencia de emociones vitales.

El mundo de ensueño de *Bachelard* sigue, sin embargo, siendo sólo subjetivo. El sujeto se crea a sí mismo en la dimensión estética, pero lo que el soñador tiende a formar en la imaginación carece de sustancia objetiva. En el soñar despierto ya no estamos sumidos en lo inconsciente, pero tampoco nos encontramos con un mundo que se nos enfrente.

Es recién con la obra teatral cuando emerge un mundo peculiar, que posee su propio orden y armonía. *Bachelard* ha elaborado una admirable teoría de la vida imaginaria, pero que resulta insuficiente como teoría del arte. Una teoría del teatro podría dar cuenta de la perduración y la objetividad de las obras producidas no solamente en la imaginación, sino como consecuencia de una labor específica con materias cuya realidad les presta una permanencia estable.

El teatro es un encuentro de la subjetividad del hombre con la objetividad de un mundo estético.

El texto nace cuando ante la mente del hombre surge una imagen, que ha de convertirse en obra. No es un engendro subjetivo de su alma, sino una apariencia que se le manifiesta y solicita su potencia creadora. Se trata de una posibilidad del hombre; si pronuncia la palabra fundamental -esto es, el Tú- con respecto a la imagen, fluye la fuerza creadora y surge la obra. *"La imagen se convierte en obra. El enfrentamiento culmina en el encuentro"*. El hombre se halla en una relación real cuando la imagen actúa sobre él como sobre la imagen.

La situación del teatrista con respecto a su obra viene a ser un diálogo del hombre consigo mismo, en la que se restablece la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el Yo y el Tú primigenios. *Martin Buber*, por ejemplo, subraya el carácter exclusivamente humano del arte. *"La obra no está en un mundo de dioses, sino en el vasto mundo de los hombres"*.

La idea del mundo, tanto físico como cultural, corresponde a lo que está más allá de todas las percepciones subjetivas y de todos los fenómenos particulares; es lo objetivo por su universalidad, por ser inter-subjetivo, y esta es la única objetividad que le es accesible al hombre. El teatro es objetivo también por cuanto se expresa en el plano de lo estético, que se define por la idea universal de belleza y por ello constituye un mundo propio y peculiar.

Entendemos el concepto de belleza en el sentido más lato de efecto específicamente estético de la obra teatral, con independencia de todo estilo general o particular.

En la historia del teatro se ha negado reiteradamente la cualidad de belleza a las obras de toda nueva corriente artística, hasta que la nueva corriente se imponía y se reconocía su belleza peculiar. *Marcel Duchamp*, que desdeñó resueltamente la belleza "retiniana" tradicional, habla sin embargo de una belleza de precisión y una belleza de indiferencia, originada de un juego dialéctico entre ironía y metaironía, identificándola con la libertad. Notablemente, *Duchamp* coincide así con la concepción de *Kant*, para quien la belleza no es una cualidad del objeto, sino que nace de un juego libre de las facultades intelectuales, el entendimiento y la imaginación. Toda obra artísticamente lograda posee su propia y particular belleza.

La belleza define así el mundo del arte; constituye un atributo universal, a diferencia de los predicados que caracterizan a las cosas particulares; un mundo que se distingue esencialmente del mundo utilitario y científico por una peculiaridad de enfoque.

La objetividad del mundo no es la misma que la objetividad de las cosas del mundo. *Nicolai Hartmann* ha distinguido lo objetivo de lo objetivado: objetivo es el mundo físico o cultural, y objetivadas las cosas que componen tal o cual mundo. Ahora bien, el hombre encuentra las cosas como dadas en el mundo natural y en la esfera de las ciencias, mientras que en el plano artístico él mismo las crea, objetivándolas por lo que en vez de encontrarlas dadas se autoencuentra con ellas, que son su propio producto.

El teatro es así, el encuentro del hombre con su propia obra, en un mundo cultural de belleza; lo objetivo estético.

El mundo estético

El mundo artístico, caracterizado por la idea general de belleza, requiere una actitud adecuada para ser habitado, y es la contemplación. Los diversos mundos, utilitario, místico o científico, son diferentes entre sí por esencia. Cuando la finalidad es científico-objetiva, se abandonan las posturas utilitaria, mitológica y artística, que no son enteramente objetivas. La mitología es una concepción del mundo que no es conocimiento científico, pues deriva de la

imaginación, ni tampoco actividad artística, pues tiene más afinidad con la religión. Y el mundo del teatro, por fin, no está determinado por la ciencia ni por mitología ni por religión, aunque puede incluir contenidos imaginarios de las más diversas esferas.

En el teatro el encuentro del hombre con el mundo, de lo subjetivo y lo objetivo, no sólo ocurre de un modo singular, sino que en los demás mundos apenas si es adecuado hablar de un encuentro. Si dejamos de lado la religión, en la que el encuentro se realiza según *Buber* con Dios, el hombre no se encuentra con el mundo utilitario, sino que está sumido en él: es un fenómeno más de los que pueblan tal mundo donde carece de objetividad pues sólo atiende a sus móviles subjetivos. En lo que concierne a la ciencia, su ideal consiste, por el contrario, de prescindir de toda subjetividad. Y en cuanto a la mitología, el hombre no se enfrenta en ella con los dioses, sino que les está sometido. Sólo en el teatro (en todo el arte en realidad) el hombre se encuentra con un mundo estético, subjetivo y objetivo a la vez, para ponerse con él en armonía.

El mundo objetivo no es un objeto, sino un ámbito en el que el hombre habita de un modo peculiar. El mundo no es objeto, pero los objetos son mundanos, y es a través de ellos como conocemos el mundo, que en sí mismo no es visible. La obra de teatro es un objeto situado en un mundo objetivo estético, pero es el teatrista su autor, haciendo que este objeto participe de un mundo particular.

La obra, situada así en un mundo objetivo, deriva de la subjetividad del teatrista. El hombre no está absorbido por la obra, ni tampoco se le enfrenta esta como algo extraño. El teatrista se encuentra finalmente con la obra de arte que es objetiva porque se halla dentro del mundo que de ella recibe su universalidad. Internándose en el mundo objetivo del teatro el hombre entabla un diálogo con su propia subjetividad, se encuentra a sí mismo.

Nuestra misión

La misión del crítico, del ser cuya facultad estética no se limita a percibir los valores en el teatro sino que juzga acerca de ellos, es precisamente emitir un juicio acerca del valor contenido en la obra, sea esta la expresión de la belleza, la fealdad, la gracia, la comicidad o cualquiera de las innumerables categorías estéticas que pueden expresarse en una obra.

El crítico enseña a ver para encontrar no sólo cosas concretas, sino el alma del teatrista y de esa manera captar los significados y el valor de la creación.

El artista busca el juicio ajeno acerca de su obra, independientemente de su propio juicio; le interesa la opinión del crítico porque precisamente de ella se nutre la opinión de los espectadores. Si bien es cierto que es malo que se hable mal de uno, resulta mucho peor que no se ocupen de uno en lo absoluto; el silencio en torno de su obra es mortal para el teatrista, la crítica favorable le da aliento, la crítica condenatoria lo lleva a superarse.

Nuestra misión no es enseñar a los teatristas; es algo distinto, debemos advertir la relación que existe entre una obra y la época que la originó, estamos obligados a penetrar en el secreto de las formas teatrales y a traducir lo que en ellas se dice a un público poco informado, para ayudarlo a sentir lo que la obra propone. En eso estamos. Aprendiendo día tras día para, junto a los teatristas, enriquecernos.





La crítica: ese otro “saber”

por [Julio Cejas](#)

Si la crítica es abordada como un aspecto importante del conocimiento, puede despejarse de esa atadura traumática que le confiere nada más que un mezquino lugar para la polémica y ese estigma negativo que se le adhiere como componente original.

En el ámbito específicamente de lo teatral, el lugar de la crítica queda capturado por el acotado circuito de consumo y producción que alimenta la relación entre creadores y "legitimadores" o detractores de esa creación.

Si se entendiera el papel de la crítica teatral no en el sentido en el que se lo anatemiza por una buena parte de sus destinatarios, si se lo despojara de su rol fatídico y descalificador, esta podría compartir algo del lugar del saber que ocupa toda disciplina que pretende dar cuenta de un objeto de estudio.

En este caso estaría más ligada al tema del conocimiento, se podría acudir a ella como una herramienta de análisis, casi siempre auxiliar, casi siempre al borde del hecho estético, pero capaz de formular hipótesis y algo más que simples juicios de valor.

Liberada de esa pesada carga que la coloca en el lugar de una mera lectura periodística, o sujeta a los vaivenes de la puja entre los dueños de los medios y los intereses de los teatreros, se independizaría y podría aportar su caudal teórico y dinámico para una relectura de las producciones de las artes escénicas.

El perverso esquema instalado por el "libre juego" de la demanda y la oferta entre la producción teatral y la producción de la crítica a nivel de los medios de comunicación masivos, no hace más que llevar agua al molino de la óptica frívola que categoriza al espectáculo en los últimos años.

Pero el verdadero creador de sentido, el investigador, el que no utiliza al teatro para obtener cierto reconocimiento o el prestigio de una buena nota, el que trasciende su obra y va más allá del aplauso o la legitimación del espectador; reconoce en el trabajo de la crítica un aporte para desbrozar ciertos aspectos oscuros o incompletos en su producción.

Si el teatro implica una compleja red de intrincados dispositivos, muchos de ellos imperceptibles a la mirada del espectador, un intento por agudizar el ojo y focalizar más allá de una recepción unidireccional, es una tarea que la crítica intenta con mayor o menor acierto según la rigurosidad de los materiales con los que realice su labor.

El creador teatral independientemente de las razones por las cuales elige el teatro como forma de expresión, de comunicación, de vida, no puede ignorar que concibe una criatura cargada de significantes que estallan con diferente intensidad en el escenario.

Hay allí un saber que muchas veces no se reconoce o es peyorativizado por algunos que pretenden simplificar el hecho estético, de la misma manera en que la crítica suele simplificar a veces ciertos fenómenos teatrales que se apartan de los códigos tradicionales con los que se analiza determinado tipo de teatro.

De alguna forma tanto el creador como el crítico comparten ese lugar de un saber que está más allá del concepto tradicional que se tiene de este término, los dos indagan y trabajan sobre una materia que tiene mucho de inasible.

Esa categoría de lo fugaz y lo irrepitable que caracteriza y diferencia al teatro de las otras disciplinas artísticas, debería reforzar este encuentro entre creadores y críticos, abonando una tarea que se conecta con el aprendizaje y la investigación más que con incompletas devoluciones que tienen que ver con la empiria del gusto.

Objetividad y subjetividad en la crítica

Los conceptos de objetividad y subjetividad aplicados en términos generales a la tarea del periodismo, nutrieron copiosas polémicas que se ubicaron dentro de ciertas premisas relacionadas más que nada con “el deber ser” de una profesión que fue cediendo sus pretensiones liberales frente al cada vez más acotado terreno del mercado mediático.

La crítica teatral presupone siempre un intento por apresar de la manera más profunda, una producción plagada de múltiples interpretaciones y que desde su concepción original está teñida de una subjetividad muchas veces defendida a ultranza por los propios realizadores.

Se podría rastrear en la defensa que hacen los propios creadores de su obra frente a la mirada crítica, cierta postura que invalida cualquier acercamiento polémico, sospechado siempre de pertenecer a un terreno ajeno al fenómeno de la producción estética.

Las posturas defensivas que terminan restando valor a todo análisis exhaustivo o la tarea de los investigadores teatrales, cuyos aportes son desechados muchas veces bajo el descalificante apelativo de “académicos”, terminan por enrarecer una labor que para muchos se plantea como un instrumento eficaz a la hora de reprocesar el material que se pone a consideración del público.

La crítica como ejercicio y procedimiento ha perdido sustento a partir de los últimos paradigmas que rigen el mundo y que se inician con la caída del muro de *Berlín*, comenzando a establecer un simulacro de democratización mundial que tiene su secuela más directa en la globalización que apunta a neutralizar toda postura de oposición y de cuestionamiento de los valores establecidos.

La imposición de un liberalismo económico que agudizó la tendencia de un capitalismo salvaje que preparó el camino para la sujeción total del planeta en manos del Imperio que ajustaba el comportamiento social conforme las reglas de mercado, terminó generando la panacea de una supuesta “liberación” del conocimiento y una desdogmatización del pensamiento crítico, afianzando los modelos instalados de una ética del consumidor, donde los productos no son ni malos ni buenos, ni caros ni baratos, sino solamente diferentes.

La crítica tuvo su momento de gloria en una época en que ciertas convicciones eran tomadas como firmes y el concepto de objetividad pretendía establecer ciertas diferencias con ciertas dudosas teorías del gusto y la subjetividad del público.

La formación intelectual y la rigurosidad de cierta crítica de arte acreditaba a ciertos popes hasta entronizarlos en sitios legitimados por los receptores y los productores de sentido.

La caída de ciertos paradigmas de seguridad, o el desprestigio de las denominadas teorías fuertes, van vaciando de contenido a estos discursos que intentaban acercarse a una idea de lo que algunos consideran como objetivo.

El concepto de lo real va mutando hasta transformarse en un caleidoscopio donde el objeto se define a partir de las diferentes miradas que tienen los sujetos que participan en forma activa en la creación de sentido.

Comienza a instalarse en el terreno del arte, cierto funcionalismo que privilegia los “procesos de trabajo” y no el resultado, los work in progress pasan a constituirse en el método preferido de muchos creadores en un circuito generalmente pensado para un público especializado.

En nombre de los paradigmas de una dudosa posmodernidad se instala el “todo vale”, y en nombre de la experimentación y lo novedoso se recicla todo el material descartable de diferentes épocas de la historia del arte, tamizándolo para aggiornarlo y revestirlo de aceptabilidad para las nuevas generaciones de consumidores.

En nuestro país la generación del “está todo bien”, instaura las bases de una nueva concepción acrítica, legitimando todo proceso creativo, dotando a las producciones artísticas de cierta coraza que garantiza inmunidad contra cualquier molesta intervención de la crítica.

Este concepto de “intervención” resulta bastante peligroso a la hora de estigmatizar el rol de la crítica, desvirtuando

su verdadera función y colocándola en el lugar de un factor exógeno, casi siempre ligado al periodismo o cierta erudición académica.

Son pocos los casos en que los realizadores teatrales aceptan el rol de la crítica como una herramienta de apoyo para desbrozar ciertas malezas en el proceso de producción estético.

La crítica en el lugar de los hechos

Con respecto a mi experiencia particular insisto en recuperar este valioso campo de experimentación que legitima en cierto modo la mirada del crítico como factor indispensable a la hora de mediatizar los códigos de un producto teatral y ese lugar nunca bien explorado de la recepción.

En ese sentido y durante más de 20 años de compartir el trabajo de la crítica a nivel periodístico y en revistas especializadas a la par de participar directamente en Festivales y Foros donde la crítica era repensada más allá de un juego de diletantes, pude tener una idea más acabada de este fenómeno tan contaminado de intereses en juego.

Es en el entrenamiento directo de los desmontajes públicos, en las llamadas “devoluciones” cara a cara con los protagonistas y responsables del hecho artístico, donde la herramienta de la crítica se templea y comparte por momentos diferentes estadios del proceso de construcción de sentido.

Es en este verdadero “trabajo de campo” del especialista teatral, donde se superan los acotados y caprichosos fundamentos de la teoría del gusto, donde se puede contrastar incluso en presencia de los propios realizadores, diferentes enfoques acerca de un mismo fenómeno.

Como Coordinador de los debates de los ya emblemáticos Encuentros de Teatro realizados en la localidad cordobesa de *Embalse* o en el *Festival de Villa Giardino* y en el *Experimenta* (Encuentro Internacional de Grupos de teatro), organizado en *Rosario* por el *Grupo Laboratorio El Rayo Misterioso*, pude acopiar algunas ideas acerca de este rol diferente que asume la crítica.

Enfrentarse a una devolución sistemática de una cantidad considerable de puestas en escena provenientes de grupos teatrales de diferentes puntos del país y del mundo, genera necesariamente un entrenamiento al cual no están habituados la mayoría de los colegas nacionales.

Y en esos espacios de reflexión donde no acuden en masa los teatristas, salvo los que están interesados en confrontar ideas acerca de sus propios trabajos, es donde se puede llegar a fondo en el análisis de una obra, a diferencia del trabajo escrito para los medios donde el material es incompleto y acotado a las demandas de la editorial.

Si hay algo que rescato de esta incursión en estos verdaderos foros de debate, es en muchos casos haberles dado una forma precisa, desmitificando ese temido lugar de la crítica, revalorizando los contenidos de una tarea que siempre vinculé con el aprendizaje y la superación de muchos baches teóricos.

El hecho de “dar la cara” y mirarse de frente con los responsables del hecho teatral, el proponer códigos de evaluación y tratar de acercarse a enriquecer el material sobre el que se trabaja es para mí uno de los logros más importantes de mi carrera profesional.

Esta experiencia ha nutrido mis conocimientos teóricos y en muchos casos los ha puesto a prueba, a fuerza de reflexionar y recibir fundamentaciones, defensas, argumentaciones contrarias y en muchos casos respuestas descalificantes, este crítico ha templado su herramienta y se ha acercado con más rigor al fenómeno teatral.





"Finalmente, José Ramón Enríquez recordó que desde tiempos remotos, "el poder ha venido asignando una serie de funciones al análisis del hecho teatral, con el fin de impedirlo, controlarlo, ponerlo a su servicio u orientarlo". La actividad considerada por el mundo moderno como crítica teatral ha heredado, de una u otra forma, estas funciones. Quien hoy pretenda ejercer esta actividad debería preguntarse sobre los residuos de tal herencia en su trabajo y, sobre todo, si su actividad se realiza desde la perspectiva del poder o si está enfrentada a él, y, por lo tanto, se realiza desde la perspectiva de los creadores del hecho teatral. Es decir ¿de quién son cómplices el crítico y el periodista teatral: del poder o del creador?"

Claudia Quintiero

Reseña on line del I Encuentro Internacional de Periodismo y Crítica Teatral



Algunas consideraciones metacríticas

por Norma Cabrera, de [Andamio Contiguo](#)

Hablar de la crítica teatral suele ser un tema exasperante, al menos desde el punto de vista de sus protagonistas: los creadores (del hecho teatral que origina la reseña) y el autor (de la misma). Y no es para menos... Se trata de un universo en el que es fácil ser blanco de los más espantosos ataques, desde aquella famosa fábula que asevera que todo crítico es un artista frustrado, a frases de un grado de soberbia y desinterés por el trabajo ajeno que llenarían de cólera a cualquiera. Es decir, partimos de la base de que se trata de una práctica enrarecida por una relación histórica y habitualmente difícil, tensa entre sus miembros, teñida por los lazos sociales que la estructuran.

En nuestro medio solemos contar, fundamentalmente y en el mejor de los casos, con crítica en los periódicos locales. Estas palabras impresas le dan un estatuto de **existencia** a la obra teatral, generalmente limitando en unas pocas columnas el trabajo del crítico, llevando de esta manera a la más mínima expresión universos enteros de la puesta en escena, a menudo resignados a un adjetivo calificativo. Un espacio constreñido, en el que nadie se siente cómodo, pero que sin embargo reconocemos vital para la continuidad de nuestro pequeño sistema de intercambio simbólico. Una crítica funciona como un polo de atención para el público potencial, que se informa sobre la temática del espectáculo y recibe una opinión distanciada de la de sus hacedores, e ingresa en el diminuto reino inmóvil de las artes escénicas: un mundo de carpetas, videos y textos, una pálida referencia sobre la teatral vitalidad de lo efímero.

Es decir que, consideramos, deberíamos en primer lugar contextualizar esta producción para liberarnos de prejuicios y permitirnos profundizar sobre sus alcances. Hacemos teatro en un sistema social que ha desarrollado a través de la historia sus modos de producción, no estamos a salvo. Nuestro teatro, ajeno a los intereses del circuito comercial, ingresa sin embargo en un modelo en el que: se genera un producto, se pone a consideración del público por canales más o menos masivos, se intercambia su ejecución generalmente a través del valor de una entrada y recibe la buena señal o la condena de los medios. Todo a pequeña escala, pero con las mismas contradicciones de un sistema salvaje que no nos ofrece nada (o quizás con contradicciones aún más agudas debido a una posición casi ontológica contra el orden de cosas que suele estar presente en quienes dedican su energía a generar arte teatral).

En este sistema la crítica constituye un espacio de poder donde la opinión especializada **crystaliza** el producto, lo congela y, según la metodología estandarizada, lo pone a consideración de la opinión pública, aunque creemos que fundamentalmente es un objeto nuevo el puesto a consideración, esto es, la crítica en sí misma.

A menudo se nos ha preguntado en reportajes: "¿qué le dirías a la gente para que esta noche vaya a ver tu obra?" Y se piensa automáticamente (aunque resignados decirlo): "que hemos trabajado tanto..." Un argumento inútil en una sociedad en la que el consumo impera. Queremos decir que nuestra comunidad, la teatral, por más al borde que se encuentre, por más cerca del margen que se ubique, está igualmente atravesada por estos mecanismos y sus discursos: el aplauso entonces es sinónimo de éxito, el número de espectadores un índice central, y una buena crítica del *cuarto poder* una carta de presentación para cualquier circuito, inclusive el independiente. Quizás pensar en estos términos el lugar que ocupa cada cual en esta relación explica más de una explosión de ira, ubica el peso del tiempo en los platillos de la balanza (inevitable sensación al cotejar *opinión* versus *producción*) y reinscribe la actitud soberbia del artista acusado de despecho en un mecanismo en el que también está tejiendo su lucha por la supervivencia.

Yo critico, tú criticas, él critica...

El verbo criticar es puesto en práctica por todas las personas gramaticales: en un sentido amplio, la crítica teatral la ejerce la totalidad de los espectadores, aunque de un modo no profesional. En este espectro deberíamos destacar al "subgrupo" de los hacedores que cruzan el espacio de veda e integran el público en numerosas ocasiones. ¿Puede este sector prescindir de profesionalismo al emitir su crítica? Vaya que puede, la pregunta debería ser si debe. Convengamos que los juicios más atroces y lapidarios suelen estar en las bocas de los propios colegas, y en esto el teatro no es una excepción sino parte lastimosa de la regla. Es sencillo salir a alta velocidad de un espectáculo, vociferar, zapatear o reírse a carcajadas, un poco más difícil es conceptualizar el disgusto, y algo perfectamente distinto es fundamentar las razones por las cuales entendemos que aquello que vimos no funciona.

También podemos pensar esto último exactamente al revés (y quizás sea aún más peligroso): es igualmente sencillo aplaudir a rabiar, salir ensimismados y decir "¡me encantó, me encantó!" En este caso evidentemente es más probable un acercamiento afectuoso al colega, pero si no somos capaces de construir conceptos, si no podemos aprehender el impacto recibido, desperdiciaremos una oportunidad valiosa de enriquecimiento y aprendizaje.

El único espacio institucionalizado al respecto es aquel que se abre en los encuentros y festivales teatrales, momentos en los que se suele invitar a los participantes (en algunos casos también al público en general) para abrir un debate acerca de las obras, generalmente coordinado por un crítico teatral. "*Desmontaje*", "*devolución*", son términos usados para nombrar estos espacios que pueden resultar en discusiones teóricas o simples carnicerías (y todos sus derivados entre estos extremos).

En estas situaciones también se tejen subtramas de poder y se cae, con asiduidad, en la tendencia a considerar la crítica como una "misión" en la que se debe señalar el error en el trabajo ajeno. Estos grupos circunstanciales se reúnen diariamente y tienen, podríamos decir sin excepción, un tiempo de "ablande", una etapa en la que nadie sabe desde dónde habla nadie y en la que cada comentario tiene que ser explicado una y otra vez para ser cabalmente interpretado, cada gesto vuelto a repetir, cada tema amplio y abarcador tristemente dejado de lado para otra oportunidad. Es un esfuerzo terrible, aunque rinde sus frutos. Entendemos que los aspectos más negativos y reiterados de estos espacios se relacionan con una "pose inteligente" en lugar de un análisis honesto, con la escasez de una actitud amorosa hacia el trabajo del compañero (y su consiguiente falta de respeto), y algo que podría definirse como un "apego a la tendencia", es decir, una especie de timidez generalizada hasta que se instaura más o menos una línea de pensamiento acerca de la obra, timidez que habitualmente no se quiebra si la posición es contraria a lo que están opinando las voces líderes (en este último caso el tema del crítico y su lugar social de juez pervive furtivamente).

Cuando la mayoría de los escollos logra ser superado por estos analistas contingentes suele terminar el tiempo disponible, momento en el que se cruzan los dedos y se ansía el reencuentro en algún otro punto de la vasta geografía. Esta circunstancia pide a gritos la construcción de nuevos espacios de discusión, en los que el teatrero asuma el derecho y la responsabilidad de reflexionar de un modo más o menos sistemático. Porque, si hay algo que se repite cuando un grupo de personas se sienta a pensar sobre un trabajo teatral en particular es la digresión sobre nuestra disciplina en general. Invariablemente, cada vez que la discusión se profundiza se tiende a dar cuenta de aspectos que trascienden la performance y forman parte del mundo estético, técnico, teórico, ético e ideológico de nuestro quehacer. Creemos que la letra de molde es el lugar adecuado para la continuidad del ejercicio analítico, práctica en la que la crítica nos lleva ventaja, pero, todos lo sabemos, donde así mismo se encuentra restringida. Las revistas especializadas vienen a dar cuenta de esta necesidad, constituyéndose y creciendo exponencialmente en estos últimos años. Y, suponemos, va siendo hora de que los congresos o las jornadas de reflexión tengan también al discípulo hacedor de teatro como protagonista.

El mingitorio en el museo

El objeto de estudio de la crítica teatral está vivo. Puede accidentarse, sudar, discurrir en la más absoluta soledad o con ensordecedora lluvia a cántaros. Digamos, las condiciones de su ejecución están cruzadas por variables incontables, y ya no nos referimos a la química del elenco y el público, no estamos pensando en el dispositivo emocional del actor, simplemente hablamos de esa relación inversamente proporcional entre la participación del azar y la inserción en el sistema económico.

Un crítico teatral que trabaje en *Broadway* no recibirá, conjeturamos, un parlamento opacado por el ruido de una moto estacionando en la vereda, ni conocerá la esquizofrenia del actor que lucha para no pisar el charco formado por la maldita gotera "durante" la función, ni tendrá que preguntarse por ese insólito chasquido justo en el momento en que se apagó el cenital verde. Aunque probablemente haya visto, como más de un crítico argentino, trabajos arrancados a la fiebre, al cansancio, al dolor.

Quizás por esta, como por otras latitudes, el teatro está más vivo que nunca. Quizás su condición efímera, inaprensible y, por tanto, profundamente existencial se vuelve más y más perturbadora en los países pobres, donde casi deberíamos aplaudir cuando empieza una función, simplemente porque empieza. No obstante, o tal vez por eso mismo, debemos ser más críticos y rigurosos en el trabajo, en la crítica, en la teoría, en el campo intelectual del que formamos parte y construimos diariamente. Que tiene no sólo las reglas impuestas por el devenir de la historia, que es dinámico y transformable y del que, obviamente, somos responsables.

El contexto, ¿hace al objeto?

(¿qué teatro? ¿para qué medio?)

El objeto, ¿hace al medio?

(¿qué crítica? ¿para qué objeto?)

*"En 1917, Nueva York vivió la creación de la nueva "Society for Independent Artists", forjada a imitación del "Salón des Indépendants". Pagando seis dólares, cualquiera podía presentar allí sus obras. Duchamp fue uno de los miembros fundadores, pero algo no le gustó en la organización y decidió molestar a los responsables de colgar y colocar los objetos de arte. Duchamp presentó la **Fuente** bajo seudónimo: un urinario como los que hay en cualquier WC público y que no pueden utilizarlo más que los hombres. Sin duda alguna el comité de selección vio en seguida el fantasma de hombres orinando en el distinguido ambiente de las salas de exposición. Duchamp se limitó a comprar el objeto y presentarlo posado sobre su parte plana, de forma que pareciera "erecto"..."*

...Fuente jamás fue exhibida en la exposición...

*...Walter Arensberg, por su parte, le siguió el juego y se ofreció a comprar la **Fuente** para apoyar al artista, pero el objeto en cuestión estaba ilocalizable. Después de un cierto tiempo vino a reaparecer detrás de una pared medianera, donde había estado durante todo el tiempo de exposición...*

*...Después de todas estas peripecias, y por extraño que parezca, el mismo Arensberg acabó perdiendo el urinario. Al igual que **Rueda de bicicleta, Escurridor de botellas, En previsión de un brazo partido** y otros ready-made, fue reemplazado después por una copia. Lo que se conservó fue la idea, no el objeto." (1)*

Tres de las cuatro obras mencionadas se pueden ver, mientras escribimos este artículo, en el MALBA (*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*), en la exposición **Soñando con los ojos abiertos / Dada y surrealismo en la colección de Vera y Arturo Schwarz / Museo de Israel, Jerusalén**. En el folleto que distribuyen gratuitamente a modo de catálogo podemos leer sobre el movimiento dada, al cual pertenecía *Duchamp*:

"...se rebeló contra las convenciones artísticas buscando subvertir el orden social, político, religioso y moral."

En una latente paradoja, recorrimos la sala con una sonrisa nostálgica: por el mingitorio (¿el mingitorio?) en el museo, por todos los que fuimos a verlo en una especie de "traición dada" irresistible...

La historia del arte, ¿es una historia del consenso?

¿En qué nos ponemos de acuerdo hoy críticos teatrales, hacedores y público? Sobre este objeto escurridizo y apasionante, al que le están vedados los museos, ¿qué vamos a acordar?

¿Qué queremos inscribir, en qué memoria?

(1) Janis Mink, "Marcel Duchamp. El arte contra el arte", (1996) Taschen, Alemania.



"El análisis de los espectáculos se propone una tarea desmedida que seguramente supera la capacidad de una sola persona. Ha de tener en cuenta la complejidad y la multitud de tipos de espectáculo y debe recurrir a una serie de métodos, más o menos probados, e incluso inventar metodologías que se adapten mejor a su proyecto y a su objeto. El espectador, aficionado o profesional (crítico, universitario), afronta espectáculos muy diversos y no dispone -es lo menos que podemos decir- de un repertorio de métodos de análisis universalmente reconocidos y probados."

En "El análisis de los espectáculos", de Patrice Pavis



Tatuajes sobre pompas de jabón.

por [Susana Tambutti](#)

Por lo general, en la danza, se define como "crítica" al tipo de trabajo escrito que pone su acento en la descripción, interpretación y evaluación de una obra coreográfica *en particular*. Esto no quiere decir que tanto los teóricos como los historiadores no se refieran a las obras en particular, sino que cuando lo hacen, sus objetivos son diferentes.

La principal tarea de una teoría de la danza es la formulación de principios subyacentes o reglas generales aplicables a determinada experiencia estética. El historiador puede poner el foco más directamente que el teórico sobre obras de arte *en particular*, pero su mayor objetivo es la reconstrucción del trabajo dentro de su contexto histórico original, evaluándolo de acuerdo a los criterios predominantes de ese período y no según sus propios criterios o los que se manejan en su momento histórico.

El distinguir la crítica de la teoría y la historia no implica que debería estar divorciada de estas disciplinas. El crítico que escribe sobre una reposición de *Giselle* sin conocimiento de las convenciones históricas está en desventaja absoluta. La postura según la cual el crítico debería aproximarse al trabajo artístico tan "inocente" como pueda es insostenible, pues si pretende utilizar palabras como "representar", "expresar" o "simbolizar" de una manera responsable debe, al menos idealmente, estar absolutamente enterado de los distintos aspectos teóricos que permanentemente surgen sobre estos términos en relación con la disciplina en cuestión.

El análisis sobre las limitaciones del *medium* a través del cual la danza se expresa, el criterio que utilizamos para encuadrar determinadas danzas dentro de ciertos géneros, las dificultades en establecer el valor de la reconstrucción de una danza antigua, son algunos de los problemas que hacen necesario que el crítico recurra a fuentes teóricas, no como un fin en sí mismo, sino con el propósito de iluminar su trabajo.

La diferencia en la metodología y filosofía que distinguen a un crítico de otro es tan significativa como la diferencia que distingue a críticos de teóricos e historiadores.

Tampoco resulta muy clara en la danza la distinción entre crítica *intrínseca*, llamada comúnmente *Nueva Crítica*, y la crítica *extrínseca*. La primera dominó en EE.UU. entre 1940 y 1950. Esta crítica dirigía su atención a las propiedades formales del objeto de arte y no a la vida del creador, la respuesta subjetiva del receptor, el contexto histórico en que la obra fue creada o las "intenciones" del artista. Los nuevos críticos se aseguraban que el trabajo retuviera su independencia estética y que no se transformara en una herramienta para iluminar la vida privada del artista o la historia social de su época. La crítica *extrínseca*, por el contrario, sostenía que la información acerca de las fuentes de las que el trabajo se nutre, las convenciones históricas utilizadas o las intenciones de su creador no necesariamente distraen la atención de las propiedades estéticas de la obra. Según esta corriente, este conocimiento es a veces esencial para el entendimiento de un trabajo de arte.

El énfasis puesto en la descripción o interpretación o juicios de valor, va a ser diferente según los casos y los críticos. En la danza, muchas veces se aplican juicios de valor que son expresiones absolutamente subjetivas y que tendrían que ver con una cuestión de gusto.

Northrop Frye (1912-1991) ironiza sobre la crítica al decir...

Esas charlas literarias que hacen que las obras de los poetas se valoricen súbitamente o se estrellen en una especie de Mercado de Valores imaginario.

De todas maneras muchas veces los juicios de valor son inevitables y constituyen la responsabilidad última del crítico. Pero este juicio entendido como evaluación no es una tarea misteriosa, y según *Matthew Arnold* (1822-1888) sólo es útil si se realiza más allá de las preferencias absolutamente personales. Como puede verse en la siguiente cita...

...el esfuerzo desinteresado de aprender y difundir lo mejor que en el mundo se hace y se piensa.

También hay diferentes criterios acerca de lo que significa el término *interpretación*. Los críticos que quieren mantener el foco de atención sobre el objeto artístico dirán, junto con *Thomas S. Elliot* (1835-1916) que...

La interpretación es legítima cuando no es interpretación en absoluto, sino cuando es poner al lector en contacto con hechos que de otra manera hubiera perdido.

Por otra parte, la función del crítico de danza varía según el medio para el cual trabaje y el tipo de lectores que tenga.

Hay diferencias entre lo que es una *crítica* y lo que es una *reseña*. La *reseña* se hace para un medio que todavía no ha visto el trabajo que se discute y se dirige a un público amplio. Su responsabilidad es describir la obra y ofrecer una opinión de su valor; el crítico, en cambio, se dirige a una audiencia más especializada que ya está familiarizada con la obra. El crítico tiene más libertad para interpretar la obra y discutir los temas que sugiere. Estas distinciones entre *reseña* y *crítica*, entre acercamientos intrínsecos y extrínsecos, entre interpretaciones descaradamente subjetivas o aquellas fieles al objeto, se pueden aplicar tanto a la danza como a cualquier otra disciplina artística y si comparamos la crítica de danza con toda la literatura que sobre la crítica de arte se ha desarrollado hasta el momento, la encontramos en un estado embrionario incluso todavía aún no ha sido afectada por las metodologías críticas más recientes aplicadas a las otras artes y basadas en estrategias interpretativas importadas de la lingüística, del estructuralismo y de la semiología.

La crítica de danza puso, en general, el énfasis en la *descripción* y esta tarea tan difícil como valiosa establece la realidad física de la danza o al menos intenta dar un lugar de mayor permanencia a un arte esquivo, elusivo y efímero.

El desafío que enfrenta un crítico de danza es triple: la difícil tarea de *ver* el movimiento "en la primera pasada", luego la enorme tarea de *recordar* lo que vio y finalmente la tarea casi imposible de *describir* lo que recuerda de una manera comprensible para el lector, especialmente aquel que no asistió al espectáculo en cuestión.

Lincoln Kirstein (1907-1996) conciente de esta dificultad señalaba que...

...hasta la apreciación más detallada es a veces inútil si no se ha visto el ballet. Escribir descripciones de danza es tan inútil como hacer cuadros de la música.

Aunque en los últimos cincuenta años, la crítica de danza ha desarrollado una considerable capacidad de describir los movimientos del cuerpo ya que sólo basta comparar las descripciones de *Teófilo Gautier* (1811-1872) probablemente el crítico más importante del siglo XIX, con sus contemporáneos *Arlene Croce* o *Edwin Denby*, la complejidad del movimiento propuesto por la danza actual hace que sea inútil esta habilidad descriptiva.

Gautier, reconocido poeta, novelista y pintor no profesional, autor de ballets como *Giselle* y *La Péri*, fue un buen crítico para el nivel que existía para la crítica de su época. Sus críticas proporcionaban al lector una analogía extremadamente visual y vívida de la danza; imágenes que la obra evocaba en su mente, aunque no obedecieran a descripciones realistas, como...

María Taglioni nos recuerda valles fríos y sombríos, donde de pronto aparece una visión blanca...

La ausencia de una descripción física precisa en los escritos del Siglo XIX y comienzos del XX es particularmente nefasta para los historiadores de danza que basan sus conclusiones en los testimonios oculares de las coreografías como un medio para su reconstrucción, por eso el trabajo descriptivo fue considerado como especialmente valioso para conocer las obras anteriores a la existencia del cine, video o televisión o de los sistemas de notación coreográfica. La crítica brinda elementos valiosos a la historia.

Gautier dice muy poco acerca de lo que quisiéramos saber sobre las coreografías del siglo XIX, pero nunca oculta el hecho de que su interés es hablar sobre los bailarines antes que sobre las danzas que ellos bailan. En su crítica sobre *Fanny Essler* y su interpretación de *La Tempestad* dice:

La literatura de las piernas (refiriéndose a la coreografía) es un tema de difícil discusión, vayamos directamente a Fanny Essler...

También ofrece comentarios altamente perceptivos acerca de las diferencias entre las distintas interpretaciones de un ballet:

María Taglioni es una bailarina cristiana, si uno se permite utilizar esta expresión para un arte proscrito por la fe católica; vuela como un espíritu en medio de nubes transparentes de muselina blanca... parece un ángel feliz que apenas roza los pétalos de flores celestiales con sus pies rosados. En cambio Fanny es una bailarina pagana, nos recuerda a la musa Terpsicore, con su túnica y tamborí, mostrando sus muslos y sus brazos voluptuosos; es como una hermosa figura salida de las ruinas de Pompeya o Herculano...

Este comentario no sólo muestra las cualidades de dos de las más grandes bailarinas del período romántico, sino que pone en evidencia la dualidad que atraviesa la danza en ese período: la comparación de *Taglioni* con ángeles y aires celestiales en oposición a una figura terrenal y dionisiaca como la de *Essler*.

Con la aparición de críticos como *Edwin Denby*, la crítica de danza adquiere un nivel igual de valioso que la crítica de las otras artes. Uno de los rasgos más salientes de su crítica es la claridad y precisión de sus descripciones de movimiento. Una de sus críticas más famosa fue la del *Concerto Barroco*, obra creada por *Balanchine*. Hace de esta crítica una lectura detallada de la danza, una descripción precisa de los movimientos de los cuerpos, y ofrece una visión de lo que estos cuerpos en movimiento le evocaban. No es de extrañar que *Denby* sea un buen observador del trabajo de *Balanchine*, ya que el objetivo de este coreógrafo era centrar la atención de la audiencia en el desarrollo del movimiento, y *Denby* acepta exitosamente este desafío.

Es interesante destacar la tarea de críticos como *John Martin*, quien escribió para el *New York Times* entre 1927 y 1962, años del desarrollo de la danza moderna americana. *Martin* fue un partisano embanderado detrás de la rebelión de esta forma artística. Fue un puntal básico que trabajó para ganar una audiencia para esta nueva expresión artística. En este sentido anticipó la campaña que realizó *Jill Johnston* desde el *Village Voice* a favor de la danza post-moderna de los años 60.

La peculiaridad de esta forma artística queda muy precisamente expresada en las palabras de la crítica de danza *Arlen Croce*...

Afterimage (post - imagen) puede definirse como "la impresión conservada por la retina, o por algún otro órgano sensorial, de una sensación vívida una vez que la causa externa ha dejado de actuar". Esta post - imagen es lo que nos queda una vez que la representación ha terminado. La danza no deja nada detrás de sí -no hay grabación, no hay texto-, entonces esa imagen posterior se transforma en el sujeto de la crítica de danza. Un crítico de danza trata de entrenar su memoria... de que en la imagen del después que aparece en su escritura se reconozca la danza representada. Pero a menudo esto no ocurre literalmente... (1)

Croce sugiere que el *sujeto* de la crítica de danza no es un tema dependiente de nuestra memoria sino las memorias mismas manifestándose a través de imágenes que no tienen sobre nosotros el poder ni la fuerza ni el atractivo que tuvieron en el momento de la vivencia. A diferencia de la pintura, la escultura y la literatura, la danza es un arte temporal en el que no se puede volver a observar algo que no se entendió del todo y se debe proceder con un inmediato reflejo sensorial. Naturalmente, esta es la situación en la que se encuentran todas las artes llamadas "de

interpretación", ya que son temporales por definición y en ello radica una de las dificultades del análisis que el crítico debe enfrentar. Para terminar podemos adoptar para la danza las palabras del crítico literario estadounidense *John Mason Brown* (1900-1969) que, aunque referidas al teatro, dan perfecta cuenta de esta situación...

...la crítica de teatro (o de danza) es como hacer tatuajes sobre pompas de jabón...

(1) Arlene Croce, *Afterimage*, Vintage, 1979 (pg. 2)



(staff)



(didascalía escénica)

número cinco 21 de marzo de 2004

ANDAMIO
CONTIGUO

Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

María José Villa, Roberto Schneider, María Angélica Hechim, Elsa Ghio, Susana Tambutti, Julio Cejas y los integrantes del panel de crítica del I Encuentro de Orillas (Julio Cejas, Nidia Maidana, Carlos Pacheco, Miguel Passarini y Roberto Schneider)

Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la reproducción de los artículos citando su autor y procedencia.

(didascalía escénica)

ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
Registro de Propiedad Intelectual N° 309880

didascalía@andamio.freeservers.com

Una publicación de

Andamio Contiguo

25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.



María Angélica Hechim y Elsa Ghio



Santa Fe. Argentina.

Elsa Ghío es Profesora de Análisis del Texto Dramático y *María Angélica Hechim* es Profesora de Historia del Teatro.



María José Villa



Córdoba, Argentina.

María José Villa es investigadora teatral y docente de la *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*.



Roberto Schneider



Santa Fe. Argentina.
rschneider@litoral.com.ar

Roberto Schneider es prosecretario de Redacción y crítico teatral del Diario *El Litoral* de la ciudad de *Santa Fe*, *Argentina*.



Julio Cejas



Rosario, Santa Fe. Argentina.

juliocejas@ciudad.com.ar

Hace 14 años trabaja como crítico teatral en el Diario *Rosario 12*, que edita *Página 12* en Rosario, Santa Fe, Argentina.

Ha colaborado en los siguientes medios gráficos de la ciudad de Rosario: Revista “*Risario*”, “*Extra-New*”, “*De Truenos y Misterios*”; “*Eclipse*”; “*Hacer Arte*”; “*Vasto Mundo*”.

Actualmente colabora periódicamente en las Revistas de Artes Escénicas: “*Teatro al Sur*”, “*Artes Escénicas*” y “*El Picadero*” de *Capital Federal*.

Entre sus trabajos publicados se encuentra la investigación sobre el Teatro de Santa Fe, en el Fascículo N° 19 de la “*Historia de Teatro de Santa Fe*”, correspondiente a la Colección “*Historias de Nuestra Región*”, publicado por la *Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe*; el prólogo del libro “*Teatro, Conflicto y Hechicería*”, del director *Aldo El-Jatib*; y el trabajo de investigación “*Historia del Teatro de Rosario*” que forma parte de la Primera “*Historia de Rosario*” en C.D., producido por “*Biblioteca eLe*” (*Editorial del Libro Electrónico*).

Participó con su trabajo sobre la crítica teatral en el libro “*Jornadas de Crítica en el Festival Internacional de Teatro MERCOSUR*”, editado por el gobierno de la ciudad de *Córdoba* y la *Asociación de Críticos Teatrales de Argentina* (CRITEA).



Susana Tambutti



Buenos Aires, Argentina.
susana@dacas.com.ar

Susana Tambutti es arquitecta, bailarina y coreógrafa. Cofundadora junto con *Margarita Bali* del mítico grupo argentino de danza contemporánea *Nucleodanza*, se encuentra actualmente volcada a la actividad docente y teórica.



Encuentro de Orillas



Santa Fe. Argentina.

+54 (342) 155 093 541

encuentro@andamio.freeservers.com

<http://andamio.freeservers.com/eventos>

Fruto de un proyecto madurado largamente, el grupo **Andamio Contiguo** de la ciudad de Santa Fe, Argentina, lanzó en el año 2003 el **I Encuentro de Orillas**, un espacio de integración para la comunidad teatral: actores, directores, dramaturgos y técnicos, pero también estudiantes, críticos, responsables de publicaciones, investigadores y público. Un punto de encuentro para el análisis, la mirada, el intercambio y el perfeccionamiento del oficio. Cuatro días de espectáculos, talleres, mesas redondas, presentación de publicaciones y proyección de videos, cuya segunda edición está prevista para los primeros días del mes de Noviembre de 2004.



25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.

Tel.: +54 (342) 155 093 541

correo@andamio.freeservers.com

<http://andamio.freeservers.com>

Andamio Contiguo nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: *el cuerpo del actor*.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad de Veracruz, Méjico.

Tras más de diez años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

Actualmente **Andamio Contiguo** proyecta una nueva etapa de apertura cuyo propósito es comunicar los procesos de trabajo y enriquecerse con el intercambio y los desafíos implicados en la diversidad, incursionando para ello en tareas tales como la actividad pedagógica, la elaboración teórica o la producción de arte digital.



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)