

# La crítica teatral, un ejercicio para la memoria\*

Fernando Vidal Medina\*\*



\* VI Festival de teatro de Cali. Conferencia del jueves 17 de mayo de 2007. Biblioteca Departamental.

Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca / Director: Guillermo Piedrahita / De izq. a der.: Stephanie Múnica y Gerson Andrade / Fotografía: Lina Rodríguez.

## Resumen

¿Cuál es el papel de la crítica en el teatro? La conferencia plantea un paralelo entre la crítica teatral de la estética modernista, que evaluaba la correspondencia entre la obra y los cánones del saber hacer, y la función actual de la crítica que deberá buscar una mediación entre la obra y el público, para generar acciones, pasiones y seducciones, en procura de la formación de públicos. Igualmente hace una comparación entre el ejercicio de la crítica en el teatro y en otras prácticas artísticas como el cine y la literatura, para reflexionar sobre el papel del gusto, de acuerdo con los cánones predominantes y sus efectos en el consumo cultural.

## Palabras clave:

Crítica, mediación, gusto, cánón, público/espectador, representación, presentación, distanciamiento, consumo cultural.

## Abstract

Which is the critic's role in theatre? The conference raises a parallel between the modernist aesthetic theater critics, which evaluated the correlation between work and canons of know-how, and the critics' current function that must seek mediation between work and audience, in order to generate actions, passions and seductions, bringing forth spectator development. Likewise, makes a comparison between the critics' practice in theatre and other artistic performances such as, cinema and literature in order to meditate about preference role in agreement to predominant canons and its effects in cultural consumption.

## Keywords:

Critic, mediation, enjoyment, canon, audience, spectator, performances, consumption.

\*\* Dramaturgo, actor, director de teatro, miembro del grupo de investigación Estéticas Urbanas. Decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.

Hablar sobre crítica teatral es complejo porque tiene muchos problemas e inconvenientes. El primer problema consiste en lo efímero del acontecimiento escénico, efímero y vivo, es decir, que cada vez que sucede una representación o presentación de una puesta en escena, es un suceso vivo e irrepetible.

Cuando se hace una crítica de una película, uno puede verla de nuevo; cuando uno hace el ejercicio de la crítica sobre un libro, el crítico literario puede ir al libro cuantas veces quiera y releerlo. Como decía Borges el mejor ejercicio crítico es releer una y mil veces, hasta encontrar la voz del poeta. Sin embargo, cuando intentamos hacer el ejercicio crítico del teatro, lo hacemos sobre algo que ya ha pasado, que está solamente en la memoria de quienes lo vieron, mediado por el gusto, las opiniones, por las pasiones, las prevenciones, algo que Galvano Della Volpe insistía tanto en llamar ‘un paradigma estético del modernismo’, cuando hablamos del gusto, nos referimos justamente a ese saber hacer de acuerdo a unos cánones predeterminados. “El gusto era aludido en el siglo XVII por F. Balducci en un doble sentido: como la facultad que reconoce lo mejor y también como la manera de trabajar de cada artista.”

Uno de los mayores problemas que tenemos frente al ejercicio de la crítica, es cuando se hace solamente desde el gusto, creyendo que el gusto valida y convalida el ejercicio de juzgar la obra de otro bajo parámetros subjetivos; pero el gusto es en sí mismo algo que deberíamos poner bajo sospecha, “reconocer lo mejor”, puesto que pareciendo algo tan natural, está realmente instalado en un canon, que

contrasta con este momento que justamente se caracteriza como la época de la diáspora, la época de la disolución de los cánones o mejor, de la intromisión de otros cánones, la llamada postmodernidad, que pone en jaque una manera única de representación, y aún, incluso, el mismo hecho de representar.



Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca / Director: Guillermo Piedrahita / En esta foto: Brenda Ramos / Fotografía: Lina Rodríguez.

Es por eso que el ejercicio de la crítica es tan difícil, en tanto el papel más elemental de la crítica es el de acercar la obra al espectador. Cuando se hace crítica cinematográfica, resulta bastante más fácil porque los productores distribuyen los press book, los materiales para la crítica, orientando la mirada y standardizando la información. Mi hermano y yo hicimos un programa en Telepacífico por muchos años, se llamó Hablemos de Cine y algo más, el cual tenía una gran audiencia; el programa tenía que grabarse semanalmente lo que nos traía muchos problemas, en cuanto a las exigencias de producción. En mi caso, estaba encargado de la crítica de alguna película que estuviera en cartelera o fuera a entrar pronto, uno veía la película ya no con la libertad de disfrutarla, para divertirse solamente, sino con la obligación de decir algo sobre ella, con una mirada pre-juiciosa desde el principio luchando con la posibilidad de establecer un diálogo, acercarse y distanciarse, un juego de oscilación. Sin embargo, la gran ventaja de la crítica cinematográfica es que tanto el creador, como el productor, además de hacer la obra, hacen un primer material crítico de la obra y eso es una manera de acercar la obra al espectador, el crítico de cine por su parte termina siendo como un segundo o tercer lector que usa la mirada de la película, más el material crítico que ya se le está proporcionando y lo pone en diálogo con su contexto.

El teatro, ¿con qué material cuenta para hacer el ejercicio crítico? Lo primero es decir que el esfuerzo de los grupos se concentra en la realización de la obra, allí está todo su trabajo y toda su atención, pero muy poco de

ese esfuerzo es dirigido a la socialización de cómo se hace la obra, sus propósitos, su proyecto estético y comunicativo. La obra como objeto de arte, objetivación de un proceso, exposición de una subjetividad que se propone interactuar con el contexto. Por eso ahora se hace el ejercicio de compartir con algún sector interesado del público, los desmontajes, ese momento después de la obra para contar detalles del proceso.

Hubo una época en que el teatro se convirtió en un espacio de resistencia, estaba tratando de librarse de unos cánones, y en medio de esa tensión existían unos lazos de semejanza entre los montajes, una cierta caracterización común de los lenguajes; había dos grandes líneas políticas, una un poco más estética, una un poco más centrada en la visión ideológica, pero de alguna manera en las dos se evidenciaba un análisis crítico, unas definiciones políticas que determinaban el contenido, había una cierta poética del hacer, y un público comprometido en este efecto de comunicación. Estamos hablando de las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado. Este período nos aportó el concepto del distanciamiento, como la presentación de la representación, el columpiamiento, al decir de Katya Mandoky un concepto “que Brecht practicó muy bien al acercar al espectador a la trama por identificación, y luego alejarlo por el corte del distanciamiento (verfremdungseffekt)”

La estética desde que se consideró como tal, siempre ha tratado de definir unos códigos, unos paradigmas para juzgar las obras. El modernismo fue la época del saber hacer, de las bellas artes. Las escuelas de teatro se

llamaban conservatorios de declamación y el autor era el artista, era el único creador, su registro era el preponderante, el que se tenía en la cuenta; no había director, el primer actor era el mejor intérprete de la obra y los actores como intérpretes eran los que sabían decir y hacer bien el texto. Desde ese punto de vista, cuando el arte teatral era el arte de saber interpretar un texto literario y el saber interpretar el texto a su vez estaba definido por unos cánones precisos, incluso la gestualidad estaba preestablecida, la crítica consistía en verificar que se cumplieran los requisitos preestablecidos. Los programas de las escuelas de teatro del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX tenían ilustraciones de los gestos, explicaba la manera en que se debía decir un parlamento; en las escuelas de declamación se establecían tres maneras de interpretar a los personajes: los personajes intelectuales que piensan lo que hacen, son personajes de cabeza; los personajes románticos, emotivos, son personajes de corazón; y los personajes lujuriosos y pasionales son pélvicos. El asunto central es decir bien y estar bien en la escena, saber hacer, la materialización escénica del buen gusto.

Entonces, ¿cuál era el papel del crítico frente a una obra teatral? verificar si se cumplía ese canon preestablecido; igual pasaba con la declamación, esta tenía unas entonaciones, unas sinalefas, unos énfasis, un sistema de rima que en la cartilla estaba claramente definida. Francois Delsarte en el siglo XIX, enseñaba a sus discípulos actores que: “entre la gente de acción los movimientos se inician en los miembros, entre la gente de imaginación los movimientos se inician en la cabeza,

entre la gente de corazón los movimientos se inician en los hombros.”

Los primeros atisbos de rebelión ante esta cartilla tan preconcebida se empezaron a dar a finales del siglo XIX, cuando aparece alguien diferente al autor como el creador, el director. Aunque la comedia del arte había desplazado el centro de la creación al actor, la maquinaria teatral lo había reconquistado nuevamente para la literatura dramática, para el saber decir y saber estar, prescrito por el autor. Jorge II duque de Meininger se gastó una gran fortuna en constituir una compañía de teatro que tuviera historiadores y compositores, que colaboraran en una lectura del texto rigurosa, pero no en su literalidad sino en su contextualización histórica y social. Cuando él quiso montar el Julio César, de Shakespeare, se trasladó con su equipo a Roma y visitó todos los sitios donde se dieron los acontecimientos para hacer los diseños exactos y una síntesis visual y atmosférica, con la que esbozó las primeras reglas de una teatralidad que desplazaba el campo de la creación del autor al director, es decir, un segundo nivel de creación. Esto representó un problema para el crítico que más adelante se constituiría en una segunda mirada que poco a poco se iría perfeccionando; era la mirada de la cientificidad social, de la historia, de la geografía, etc., en el arte, todos los datos sociales suficientes para tener un rigor, para ser analítico. Se trataba de una renovación, incluir la investigación que de alguna manera se deslindaba de un canon y arrojaba nuevas herramientas para la valoración crítica. El autor italiano Gillo Dorfles, recupera el concepto del gusto en otra acepción, “como una reacción popu-



Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca / Director: Guillermo Piedrahita / De izq. a der.: Brenda Ramos, Linda Caldas y Stephanie Munera / Fotografía: Lina Rodríguez.

lar ante las obras y las tendencias del arte. El gusto es la aceptación de unos códigos por parte de una gran mayoría de la gente, que descubre con ellos la posibilidad de comunicarse algo nuevo.”

Luego llegaron todos aquellos procesos de renovación, todas las vanguardias que ahora se conocen y estudian. El arte pretendía entonces abrir una brecha hacia una nueva so-

ciudad, se estaba entre los cánones preestablecidos del saber hacer, del gusto preciso, o se veía con los ojos de la vanguardia que estaba rompiendo, indagando con otros lenguajes, y la posición del crítico en este caso, era la de saber en dónde se ubicaba y desde dónde se miraba para lograr incidir en la transformación de la sociedad. Por mucho tiempo, en las colonias culturales de Europa, las marcas de aceptación se basaban en que nos sujetá-

ramos a los cánones de la belleza, del saber hacer, del gusto. En los años 50 llegan todos los movimientos de ruptura y la nueva crítica que consistía en hacer una sustentación de esas innovaciones, unas relecturas de lo estético con sentido social, en los fenómenos de la comunicación, el darle voz y apariencia al protagonista anónimo, al fracasado, al cualquiera.

Un nuevo problema se presenta, dicen los historiadores, cuando se derrumba el muro de Berlín, y las verdades que nos daban tanta confianza para explicar el mundo, ese nuevo mundo posible, caen en el campo de la desilusión; pasamos de ser vanguardias transformadoras, a ser una cantidad de guetos de la diáspora, desencantados, decepcionados, tratando de hablar desde allí, tratando de gritar en un mundo de sordos, con una gran variedad de posibilidades estéticas y tratando de decir: “mi visión todavía sirve en medio de esta catástrofe”, oscilando entre otras lecturas de lo ancestral y la eclosión de mundos posibles.

Se afirma, no sin cierto resentimiento, que hoy en día estamos en la antropofagia cultural, que tenemos una cantidad de peleas, pero el asunto no es tan simple. El momento que estamos viviendo es de una proliferación de posibilidades estéticas donde además el arte ha incursionado en otros campos, está indagando otros lenguajes y no por eso deja de ser arte, porque ¿en donde dejamos lo performativo? ¿En las artes plásticas? ¿En el teatro? ¿En medio de los dos? ¿en donde ubicamos la literatura interactiva? ¿En los medios de comunicación, en la multimedia o

en el campo de la literatura? ¿en donde dejamos los poemas dramáticos musicalizados, pero que no tienen el canon de la ópera siendo nuevas formas de interpretación libre, de hibridación de posibilidades expresivas? Una tensión muy fuerte entre los cánones de la representación, las acciones ritualizadas de la presentación y las rupturas de la presentación de la representación.

Se evidencian las diversidades culturales, que han estado siempre latentes pero invisibilizadas, aquellos grupos minoritarios con necesidades de expresión que no se han sentido representados en los paradigmas dominantes, en los métodos de la estética tradicional. En este campo plural, multicultural, multiétnico, multigénero, de diversidad ideológica, en una sola familia se puede encontrar manifestada esta diversidad, desde un hare krishna hasta un paramilitar, pasando por un drogadicto, un histérico o una histérica, etc., etc. Si la familia como núcleo se constituye en un gran campo de batalla, ¿cuál es el papel de la crítica? Su capacidad para descifrar los efectos comunicativos, no solamente de la obra sino del artista que la construye.

Un papel importante es el de la mediación, y más que mediación diría yo que de intermediación, es acercar la obra a un público pero, ¿a cuál público, el público que va a las salas de teatro, o los espectadores potenciales que no han ido aún? Hablar de público ya es una cosa muy problemática, en la medida en que público implica consumo y consumo implica necesidad, y necesidad implica gusto entendido como esa aceptación amplia de unos lenguajes que le conmueven, y esto implica

una elección, por lo tanto, cuando hablamos de público nos referimos a alguien que tiene un gusto por el teatro, tiene un acercamiento, ha visto teatro alguna vez.

Cuando hablamos de público nos referimos a espectadores habituales, quizás a unos espectadores potenciales, a una población de posibles espectadores a quienes la crítica tendrá que seducir, para generar una habitualidad. Entonces, ¿el papel de un crítico es el de la seducción? Pero hacia la obra o hacia la expresión artística del teatro. Y ése no es solamente el papel del elogio, es el papel del saber no sólo si le gustó la obra o no, en lo que se basa gran parte del trabajo de censura de los críticos oficiales de este país, validar o invalidar las obras desde su potente poder del gusto, pero un gusto que no describe y descifra, sino que contrasta con un saber hacer módico, generalmente de origen eurocéntrico.

Katya Mandoky dice que la crítica debe servir para la constitución de nuevos espacios para las estéticas, utilizando la seducción como una manera de atraer públicos que aún no han visto la obra, ése es el papel de la crítica, ése es el papel de los foros. Lo que necesitamos es la posibilidad de abrir canales de intercomunicación desde la diferencia, desde distintos gustos, desde las distintas estéticas, desde distintas miradas, entendiendo que la crítica que defiende un solo canon no es crítica, es censura.

No existe una sola manera de leer las obras, cada obra debe leerse en conjunto con el contexto en el que se dice y en el que se hace, en relación con los métodos y las técni-

cas con las que se construyen, en relación con su propuesta y propósito, en relación con los lenguajes que indaga, y quizá desde ese punto de vista, el crítico pueda decir en relación con ese propósito, si se ha logrado o no. El ejercicio de la crítica que de una vez deslegitima la obra, de una vez la califica o descalifica, de antemano la está condenando. El ejercicio de la crítica debe ser para mejorar los procesos de creación, para cualificar los resultados estéticos, para generar posibilidades de cualificar los procesos y condiciones materiales y espirituales de la creación.

Michel Azama presidente de la Asociación de Dramaturgos de Francia, comentaba en un encuentro de dramaturgos que el ejercicio pedante y soberbio de la crítica, estaba consiguiendo desbaratar el teatro francés, alejando al público de las salas durante la década del 70 por lo que los dramaturgos decidieron hacer una tregua, un acuerdo, un ejercicio de retroalimentación crítica. El acuerdo consistió en que el dramaturgo que escribiera una obra invitaría a diez dramaturgos más, los que deseara, haría la comida más agradable que pudiera y el mejor vino, y en ese ambiente leería su nueva obra, en este ambiente de amplia sensorialidad, que les facilitara indagar en el lado oscuro de la luna, compartir y contrastar experiencia. En ese ambiente el dramaturgo debía leer su obra y la obligación de los demás no era la de adular, la obligación de cada uno de los diez dramaturgos era la de escribir un análisis crítico, constructivo, que le pudiera aportar al texto. Luego de cinco años de haber iniciado ese ejercicio, el teatro francés volvió a tener un lugar entre el público, sus autores han vuelto a ser leídos, las obras están

más cercanas a las características perceptivas e imaginativas del público actual.

El papel de la crítica entre los artistas es buscar el mejoramiento colectivo de las obras de arte, esa lógica funciona desde hace mucho tiempo en otros campos. La industria ha aprendido del arte dos cosas: el sentido crítico y el perfeccionamiento del lenguaje hacia la búsqueda de la calidad, y contrario a eso, el arte se ha resistido a aprender de la industria la terquedad por perfeccionar sus obras, entendiendo el sentido del gremio, es decir, entender que entre más unidos estemos en la construcción de unos mejores resultados, las obras teatrales como productos de consumo cultural, pues mayor posibilidad de contacto podremos tener con un nuevo público. Una sola obra es incapaz de hablar por el teatro. Se debe entender al público como aquella entidad que consume actos perceptivos corporales y al teatro como un bien de consumo, como aquel producto que genera efectos de comunicación sensorial, perceptivo, imaginario.

Uno puede observar la cartelera de cines, y sin importar lo que se esté presentando uno va a ver cualquier película, la que escoge entre la oferta de la cartelera, pero ese ejercicio no se hace con el teatro; podemos ir a una librería a ver libros y a dejarnos tentar por alguno, y a lo mejor no compramos ninguno pero hay una demanda de lo que me es ofrecido que me permite ser consumidor. El papel de la crítica como mediación es precisamente generar ese deseo, ser un seductor del público que ha visto y le apasiona el teatro y de los ocasionales espectadores todavía no han

visto teatro; Mandoki dice que la estética a través de la comunicación debe generar acciones, pasiones y seducciones, y la crítica puede cumplir con esa tarea.

No existe una fórmula, para quienes estén buscando una; sin embargo, una crítica puede cumplir con ciertos parámetros que resultan necesarios: el primero de ellos es el ejercicio descriptivo, que da cuenta de lo que se percibió, se entendió, se vivió. Hay un tipo de crítico que es creador cuando habla de la obra, y el crítico que es 'crítico ortodoxo'; los críticos que se han asumido como tales y que hacen un profundo análisis de los hechos artísticos, creo que es la gente más significativa y representativa en la labor de acercamiento, de intermediación: Jorge Prada, Marina Lamus, Ramiro Tejada, quienes en su escritura hacen un análisis crítico, y que al mismo tiempo puede ser devuelto a los mismos grupos como herramienta para los procesos constructivos. Creo que el mejor ejercicio de todos ellos lo hizo la Asociación de Salas de Bogotá con la revista Teatros, cuando resolvieron presentar 30 obras, llamar a tres críticos y acoger ese ejercicio con sentido de mejoramiento, a pesar de que en Bogotá la unión gremial no se ha podido lograr como tal. Ese ejercicio crítico permitió varias cosas: la consolidación de las salas, la consolidación de la revista, y el simple hecho de hablar de las obras. Y el libro Bogotá en Escena 2005, noventa ensayos de crítica teatral, de la colección Teatro en estudio, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.

El problema de una tipología del gusto ha cerrado el espacio de la crítica en los medios de comunicación porque éstos sí han definido



Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca / Director: Guillermo Piedrahita / De izq. a der.: Brenda Ramos y Stephanie Múnera / Fotografía: Lina Rodríguez.

claramente una postura estética, porque esa postura estética habla de un canon elite, del canon de lo permitido, de lo visto en Europa y que se quiere reproducir acá. Los primeros festivales Iberoamericanos tuvieron un ejercicio crítico interesante con personalidades como Enrique Pulecio y Gilberto Bello, entre otros, escribían sobre las obras pero, parecie-

ra que el festival renegoció con los medios o los medios cambiaron su estrategia en torno a los espectáculos teatrales, o quizás, se estaba poniendo en riesgo la taquilla.

Aquí se evidencia otro problema, el ocultamiento o borramiento, el ignorar las obras, no decir nada de ellas, castigarlas con el silencio, con la ignominia del olvido, en un arte para el cual su propio registro ya es per-versión puesto que ya no habla la obra en sí misma, ya es simplemente una memoria de la obra. Tú puedes acudir de nuevo al libro, tú puedes acudir de nuevo a la película, pero si acudes a la grabación de la obra ya no es lo mismo. Y si de ese acontecimiento efímero no queda ni un registro para la memoria su alcance es inferior al de un castillo de arena enfrentado a la fuerza de un huracán. Pero este problema merece otra ocasión.

## Bibliografía

ASLAM, Odette, El actor en el siglo XX, colección comunicación visual, Editorial Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1979.

MANDOKY, Katya, Estética cotidiana y juegos de la cultura, Prosaica uno, Conaculta – Fonca / Siglo XXI, México, 2006.

TRIADÓ, Juan Ramón y SUBIRIÁN, Rosa, Las claves de la pintura, Ed. Planeta, España, 1994.