

La posición del crítico

(algunas notas sueltas)

Por María Helena Serôdio

Para hablar de la posición del crítico de teatro en el panorama intelectual de nuestros días, me gustaría empezar por distinguir una dimensión teórica y una dimensión histórica en su valoración. Se trata de una distinción que, bajo mi punto de vista, opera apenas por razones metodológicas, dado que ambas dimensiones se implican mutuamente; pero el distinguirlas puede clarificar el fundamento de algunas opciones.

Desde el punto de vista histórico, hay dos hechos básicos que son hoy empíricamente comprobables en muchos países:

1. La crítica periodística no se reviste hoy de la urgencia que tenía en el tiempo (todavía no muy lejano) en que se esperaba que saliese en la edición del periódico del día siguiente al estreno;
2. Su puesto social se desplazó: dejó de ser un "testimonio social", para ser una reflexión más especializada.

En el primer caso, admitimos que dejó de ser el aguijón de los actores que, después del natural nerviosismo del estreno, todavía tenían que esperar ansiosos la edición del periódico de la mañana para conocer la opinión del crítico. Y dejó, también por eso, de ser la aflicción del crítico, que tenía que correr precipitadamente a la redacción del periódico a

tiempo para componer su comentario crítico. Se dice que W(illiam) A(ubry) Darlington, el crítico inglés del *Daily Telegraph* (de 1920 a 1968), tenía que entregar su crónica media hora después del fin del espectáculo, por lo que corría el rumor de que en cerca de 50 años de actividad profesional nunca habría visto la escena final de *Hamlet*.

Es, sin duda, irónico que sea justamente en el momento en que la tecnología está más avanzada para la rápida divulgación de las noticias, cuando los periódicos (en su gran mayoría) han desistido de la crítica de la mañana siguiente, pero es, de hecho, una situación comprobada no sólo en Lisboa, sino también referida por nuestros colegas de Londres o París.

Respecto a la cuestión del cambio de posición social, recuerdo una historia sabrosa que el *saudoso* Bernard Dort contó el año pasado en México durante un Seminario sobre Crítica de Teatro promovido por la sección mexicana de la AICT. Dort recordaba las "hazañas" del conocido crítico francés del siglo XIX, Francisco Sarcey, que, ya viejo y enfermo, no salía ya nunca de casa, aunque continuase publicando con apreciable regularidad sus crónicas sobre los más importantes estrenos de ese tiempo. Interrogado un día sobre por qué y como lo hacía, Sarcey respondió que «por una parte, conocía la pieza o podía leerla; por otra parte, conocía



María Helena Serodio y J. Antonio Hormigón durante la segunda sesión del Seminario. (Foto: Rosa Briones).



"Nin me abandonarás nunca", de José G. Posada y L. de Gálvez. Dirección: Manuel Guede. Centro Dramático Galego. (1995) (Foto: Novoa).

bien a los actores desde hacía más de 50 años, por lo que era bastante fácil imaginar cuál sería el resultado; aun con todo, esta actitud suya tenía, además, en su opinión, la ventaja suplementaria de no correr el riesgo de dejarse influir por el espectáculo...».

Es evidente que esta *blague* tiene algo de fantasioso, pero documenta de alguna manera no sólo un cierto comportamiento social, mundano, por parte del crítico, sino también un cierto tipo de teatro (el de la aceptación literal del texto literario), que en nuestros días se ha tornado lo suficientemente complejo como para hacer inviable esta simple expectativa. Por un lado, el director de escena (así como el escenógrafo, el coreógrafo, el músico y otros artistas creadores del espectáculo) asumen de forma más enérgica su autoría en la recre-

ación del texto, y, por otro, la materia teatral se ha ampliado enormemente: sobrepasó el "texto para el teatro" para aventurarse en otras formas de escritura, e incorpora de manera más activa muchos otros materiales, formas y prácticas artísticas que reivindican la autonomía (aunque relativa) de su especificidad.

En su vertiente más inmediatamente social, la crítica se sitúa en una triple relación: con su base material de existencia (la publicación periódica), con el mundo artístico y con el público lector/espectador.

En el primer caso, y tal como ha sido referido en las más diversas realizaciones de la AICT, la crítica ha estado sujeta a varios constreñimientos. Existe una crisis más o menos ge-

neralizada de la prensa que ha llevado a la desaparición de varios periódicos y otras publicaciones. En los E.E. U.U. estimaba un colega nuestro, Porter Anderson, que cierran cerca de 13 periódicos al año. Por otro lado, y con la excepción de los periódicos de mayor circulación y soporte financiero, el espacio para el teatro fue drásticamente reducido y es bastante irregular.

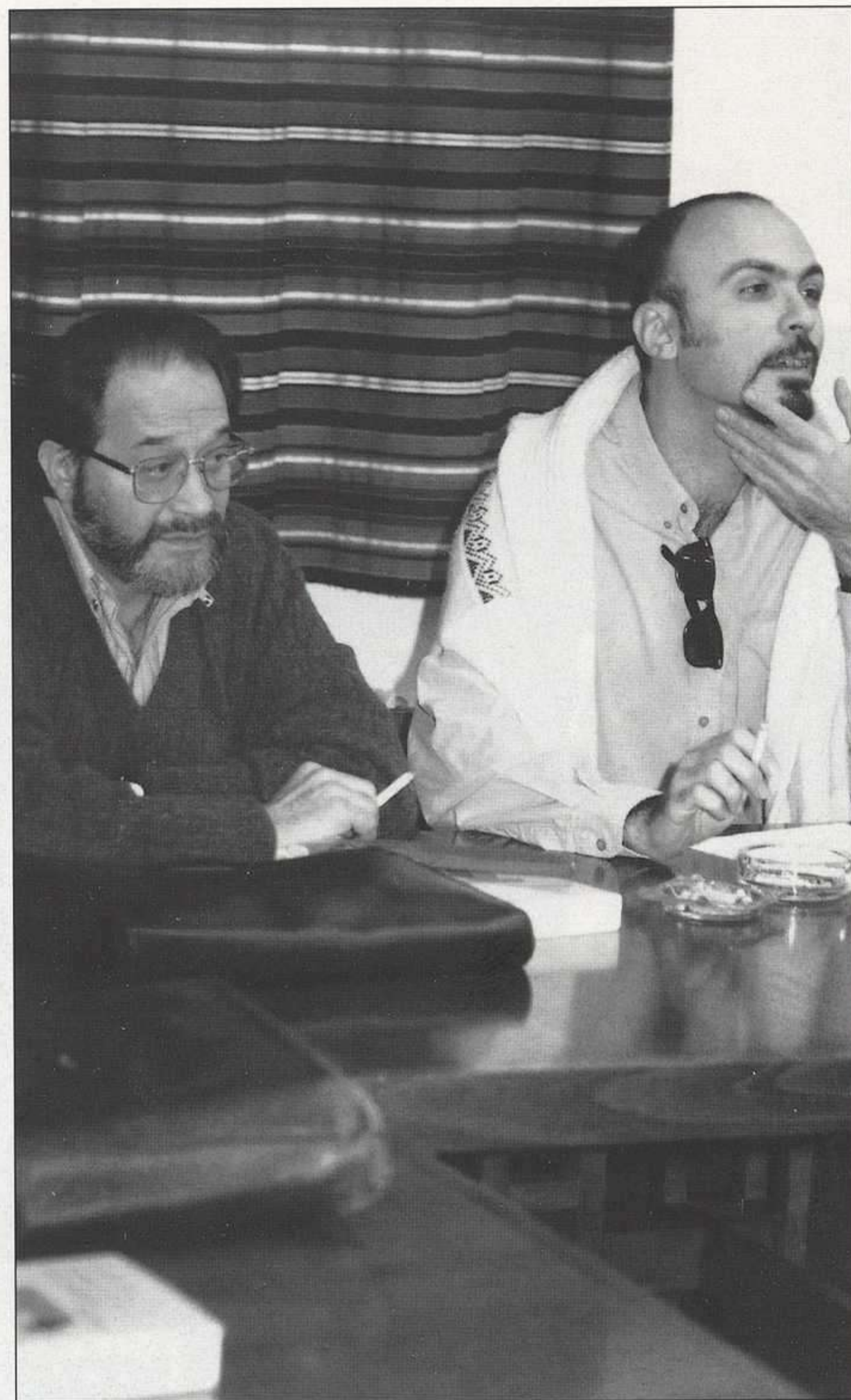
Existe también, por parte del periódico, la tendencia a preferir la nota informativa (antes del estreno) o un cuadro de puntuación por estrellas (felizmente esta práctica fue rápidamente dejada de lado). Una de las razones invocadas para la preferencia por la nota informativa, es la natural vocación de un periódico para informar, más que criticar, lo que nos consta que no se adecúa mínimamente a la realidad política, por ejemplo, donde es notoria la elaboración de perspectivas y valoraciones comprometidas. Se trata antes de obedecer aquí también a la lógica de la guerra de las "audiencias", procurando más el "notición" que la opinión fundamentada. Pero otra de las razones, pocas veces confesada, que ha justificado esa opción por la noticia puede tener que ver con formas de publicidad (o marketing) que dependen muy probablemente de "lobbies" más o menos asumidos que ésta o aquella compañía o artista pueda tener de su parte en la redacción de un periódico. Por lo demás, esa faceta promocional puede también proceder involuntariamente de la crítica, cuando, por ejemplo, las compañías (o su sector de producción) destacan y publican extractos que sacados de su contexto pueden tener su sentido general distorsionado.

Otras formas de interferencia en la materia a publicar son los inevitables cortes, los títulos cambiados, o el consejo (por parte del director de la sección) para que se resuma lo esencial de la opinión, absteniéndose de descripciones más elaboradas.

En este caso, es de destacar lo que se pierde si tal política se lleva a la práctica. En efecto, los estudios de recepción han llegado a ganar papel importante en el conocimiento de la historia del teatro, operando, como sabemos (y entre muchos otros materiales como declaraciones, anotaciones del director de escena, etc.), también sobre textos críticos que, de algún modo, nos esclarecen (en un registro descriptivo) lo que fue y cómo transcurrió el espectáculo, aunque sepamos que ése es necesariamente un testimonio individual y subjetivo.

Pero esta discusión sobre la necesidad o no de un meta-discurso descriptivo llama la atención sobre la ambigüedad que atraviesa el discurso crítico. Efectivamente, ¿cómo juzgar su vocación? ¿Se dirige al lector de hoy en día (que fue o va a ver el espectáculo) o es un registro que substituye al espectáculo, un *Ersatz* públicamente legitimado? En este segundo caso puede, efectivamente, funcionar como un buen documento de trabajo, con informaciones suficientes para que se sepan tres cosas. Lo que fue el espectáculo (por lo menos para ese crítico), cómo funcionó en ese momento cultural la recepción e interpretación del espectáculo, y además qué discurso crítico condicionó o produjo (en el contexto más amplio de los discursos de sus contemporáneos).

Es evidente que se introduce aquí una noción de tiempo, diferido, que afecta a la práctica crítica. Por ejemplo, ciertos



Miguel Medina y Carlos Rodríguez en una de las sesiones.
(Foto: Rosa Briones).

espectáculos que están poco tiempo en cartel (como, por ejemplo, los que se presentan en el contexto de un festival internacional) acaban por no recibir una crítica especializada en la mayoría de las publicaciones semanales por juzgarse ya inútil su publicación. Sólo cuando el periódico tiene un gran poder económico puede recurrir al envío anticipado del crítico al país de origen del espectáculo para anticipar la crítica, lo que, en realidad es extremadamente infrecuente, a no ser que esa idea se incluya, por ejemplo, en la promoción de los espectáculos por parte de los propios organizadores del festival.

Así, a todos los efectos, la crítica de teatro, en su relación con su soporte material -la publicación periódica-, tiene una autonomía relativa, insertándose en la realidad económica que condiciona la propia existencia del periódico. La frase «sólo habrá una página más para el teatro si el teatro consigue una página más de publicidad» no es, al final, una figura retórica. Pero, está claro, es más fácil que sea el cine, por ejemplo, quién atraiga esa publicidad necesaria, por todos los medios de producción y distribución que tiene a su alcance.

Sobre la relación que el crítico mantiene con el artista de teatro, decía Bernard Dort que se trataba de una "pareja infernal". En efecto, ligados por un compañerismo al borde de la irreconciliación, no es raro que se declare la guerra abierta entre ambos.



Jorge Urrutia y Joan Casas durante la pausa de media mañana.
(Foto: Rosa Briones).

Reclaman los artistas que el crítico es un parásito del espectáculo, o que es el “convidado de piedra” que viene a estropear el banquete (que es la fiesta del teatro), o, incluso, que no está exento de la pasión de venganza (frustraciones personales, rivalidades, antipatías, etc.).

Una de las cuestiones que permanece abierta es, por ejemplo, la situación embarazosa que resulta del hecho de que el crítico de teatro pueda acumular su actividad crítica con la de autor teatral (lo que no es tan raro como se piensa). Hay, de hecho, situaciones en que el crítico es también dramaturgo, director de escena o dramaturgista. Es evidente que, de una manera general, no le competirá a él hacer la crítica del espectáculo en el que participa, pero eso no pacifica completamente la cuestión, porque habrá siempre otras interferencias más o menos subliminales, así como la decisión sobre los premios que se atribuyan a fin de año (en el caso de que la Asociación de Críticos mantenga esa actividad).

Admitiendo, sin embargo, que de modo general, se espera idoneidad intelectual y firmeza ética por parte de un crítico, esos desentendimientos derivan no pocas veces de circunstancias muy específicas.

Así, puede decirse que la protesta del artista de teatro no invoca hoy tan intensamente la distancia entre lo que el crítico dice y la afluencia del público. En efecto, ya hubo un tiem-

po (aunque no tan lejano) en que una compañía de teatro comercial en Lisboa publicaba un anuncio de media página en un periódico para agradecer las críticas negativas del crítico X, porque había sido ésa la razón más importante para el éxito de taquilla que habían tenido.

Hoy la desazón es en general otra, tal vez porque también aquí se verifica el haber tenido lugar un desplazamiento de la función social de la crítica. Ésta fue durante mucho tiempo el barómetro para el público. Se decía, por ejemplo, en el mundo altamente competitivo del teatro neoyorquino, que, así como el artista de teatro tenía su agente, también el público precisaba tener su propio agente, el crítico de teatro, que, al igual que un buen agente de bolsa, le aconsejaría dónde podría invertir mejor su dinero.

Hoy, y en países donde la subvención estatal es imprescindible para la existencia del teatro, como es el caso de Portugal, el crítico dejó de ser consejero del público para ser, incluso contra su voluntad, el “consejero del príncipe”.

Sabemos, sin embargo, que el poder sólo se sirve del informe de la crítica cuando le conviene y generalmente para perjudicar a alguna compañía, más que para premiar(la). Pero eso no impide que muchas veces se responsabilice al crítico por la pérdida de la subvención, convirtiéndose así en “chivo expiatorio” de dificultades que una política de subvenciones, poco clara en sus criterios, puede desencadenar. En Bélgica, por ejemplo, la comisión que juzga los proyectos para la atribución de subvenciones integra oficialmente a críticos de teatro (al lado, evidentemente de otras figuras institucionales), lo que, como es comprensible, no ha facilitado su relación con la clase teatral.

Pero es evidente que esta conflictividad latente es atravesada por varias contradicciones, en la medida en que pocas veces la crítica es unánime en relación a un mismo espectáculo, y casi siempre “la pérdida de uno no deja de ser la ganancia de otro”. Aquí, como en todos los demás planos de la realidad social, las contradicciones van dictando en cada momento comportamientos variables.

Señaladas como están algunas de las vertientes de la sociabilidad de la crítica de teatro, me gustaría ahora reflexionar un poco sobre las implicaciones teóricas de su actividad en nuestros días: bien en la relación con el objeto artístico, bien en la relación con la individualidad del crítico (en el campo del saber, poder y querer).

Está hoy consagrada la interdisciplinariedad en el teatro, y con ésta su apego a la autoría múltiple. En efecto, no es sólo en el mundo de la *realpolitik* de hoy que las fronteras se desdibujan, se refuerzan o deslizan a una velocidad rápida y en constante sobresalto.

También en el teatro las varias estrategias artísticas que pueden atravesar el territorio de la escena dibujan entre sí fronteras indecisas, en su juego de afirmación de poder y saber: porque se trata de un sistema polifónico de enunciación, como escribe Pavis (*Theatre at the Crossroad of Cultures*, London: Routledge, 1992, p. 81), o, diciéndolo de otra manera, porque se trata de una multiplicidad de construcciones interpretativas.

Es por esta razón por la que la definición de autoría en te-



"Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?", escrita y dirigida por Adolfo Marsillach. Pentación. (1995).

atro implica decisiones críticas cuyo fundamento es simultáneamente estético, cultural e histórico.

Sabemos cómo las historias de la dramaturgia, de la escenificación, de la escenografía o de la interpretación son de diversas duraciones (en el teatro occidental). Sabemos incluso que algunas relaciones electivas van dando testimonio de cómo es dialógica (en el sentido de Bakhtin) o intersubjetiva la creación en teatro: podríamos pensar en Anton Chejov y Constantin Stanislavki, Antoine Vitez y Yannis Kokkos, Luís Miguel Cintra y Cristina Reis, Ricardo Pais y António Lagarto, Hans Jürgen Syberberg y Edith Clever, John Arden y Margareta d'Arcy, sólo por referir algunos ejemplos.

Estos nombres, entre otros que podría citar, cuestionan el lugar del sujeto en la creación artística porque señalan las fronteras de su propia actuación: su inclusión en la obra de otros, los modos específicos de funcionamiento del campo en que ejerce su condición autoral, y el sistema de interdependencias que por ahí se podrá establecer.

Las modalidades de esa interacción pueden ser diversas, desde la síntesis productiva a la explícita figuración de lo contradictorio. Sin embargo, no siempre serán contradicciones mal resueltas: puede tratarse de un proyecto estético asentado en la ruptura, en la tensión y en la disonancia, como han sido las propuestas de Brecht o de algunas experiencias modernistas.

Por esa razón, singularizar un autor en teatro no es nunca un acto inocente; se basa en razones históricas y estéticas, al mismo tiempo que legitima un lenguaje específico o una estrategia artística: texto dramático, dramaturgia, puesta en escena, escenografía, interpretación, música, coreografía, etc.

Deriva seguramente de condiciones particulares del ejercicio de cada uno de esos lenguajes en un determinado momento histórico y en un lugar dado (visible, por ejemplo, en la dominancia del director de escena aun hoy), pero deriva también de la formación y de la sensibilidad del crítico.

Singularizar a un autor en teatro acarrea también necesariamente una activación o represión de sentidos de uno u otro campo (en función de la estrategia artística que se subraya) por lo que la simple mención de nombres y funciones en una producción teatral es ya una clave para una lectura, o, más concretamente, es la prueba de una lectura que ya está en proceso.

La crítica de teatro se funda, por tanto, en la historicidad propia del quehacer teatral, pero también, y sobre todo, en la condición específica del saber, poder y sentir del crítico.

Por esta razón, una de las cuestiones que más veces aflora en las realizaciones de la AICT tiene que ver con la preocupación por el tipo de formación y actualización del saber por parte del crítico de teatro. En ese sentido la Asociación mantiene con bastante regularidad los Seminarios para Jóvenes Críticos y busca crear un espacio para simposios y coloquios en los que participan críticos de experiencia más larga.

No tengo datos sociológicos rigurosos sobre esta cuestión, pero puedo afirmar con gran seguridad que la mayor parte de los críticos de teatro tiene sobre todo, formación literaria. Otros habrán llegado de la profesión (habrán sido artis-

tas *amateurs* o dejaron la actividad por cualquier motivo), y hay casos, de los que se quejan a veces nuestros colegas norteamericanos, en que periodistas de otras secciones del periódico están temporalmente encargados de asegurar la crítica de teatro. A veces, dicen, vienen de la sección de Deportes, o de la sección de sucesos...

Esta cuestión busca, sin embargo, ser sopesada, de manera general, por los estatutos de las distintas asociaciones nacionales que definen un criterio (de tiempo y calidad en la actividad crítica) para la consideración del estatuto profesional de su asociado.

Curiosamente, cuando discutíamos estos problemas (de preparación del crítico, en lo que concierne, por ejemplo a multidisciplinariedad en el teatro) en el marco del 13º congreso de la AICT (que se realizó en Montevideo en el pasado mes de Marzo), nuestros colegas del Extremo Oriente llamaban la atención sobre el hecho de que esa multidisciplinariedad siempre fue una constante del teatro oriental, exigiendo por eso competencias y sensibilidades que desde muy temprano los críticos de China o de Japón fueron obligados a adquirir.

Pienso, todavía, que la expansión de los Estudios de Teatro en varias Universidades viene contribuyendo a cimentar una cierta preparación más específica, abriendo camino a otras formas de intervención crítica. Los saberes y procedimientos de la semiología, de la antropología y de la sociología han provisto de encuadres y métodos que enriquecen el conocimiento del fenómeno teatral.

Es en el marco de este desarrollo en el que otra forma diferente de discurso crítico va ganando terreno: es el ensayo, referido no sólo a su dimensión (sería más extenso que la crítica tradicional), sino también a los procesos analíticos y hermenéuticos que utiliza, y, claro, a su lugar de realización. Es en este campo en el que la revista especializada cumple su vocación privilegiada.

Con todo, varias han sido las intervenciones de nuestros colegas, lamentando, también aquí (como en los periódicos) un gran retraimiento editorial causado por dificultades financieras. Una de las consecuencias que se verifica hoy, no sólo en Portugal, sino también en Francia, es la permanencia casi exclusiva de revistas que están de algún modo ligadas a instituciones como compañías de teatro, como es el caso, por ejemplo, de *Théâtre Public*, ligada a la Comédie Française, y *Adágio*, al Cendrev. Cumplen, es evidente, un papel inestimable al acoger ensayos y estudios variados (y de calidad), pero es natural que privilegien la producción de la propia compañía y que puedan (aunque sin razón fundada) no ser tenidas como totalmente imparciales.

Siendo la crítica periodística y el ensayo diferentes realidades discursivas, han venido a compartir algunos rasgos comunes que derivan no sólo de la reconocida complejidad del propio fenómeno teatral, sino también de las circunstancias sociales (e intelectuales) en que se viene ejerciendo la crítica. Es en ese sentido en el que se verifica un esfuerzo por parte del crítico de teatro en no resumir su posición a un enunciado judicativo y a un argumento de autoridad, sino en intentar comprender el espectáculo mediante bien sea un proceso

descriptivo y analítico, o bien una evaluación de las condiciones - económicas y sociales - de la producción.

Si entre la actividad crítica en cualquier dominio y la realidad a criticar hay una complicidad evidente, constituyéndose los críticos como una "comunidad interpretativa" que convalida el campo sobre el que ejerce su labor, hay en el dominio del teatro una clara radicalización.

En efecto, el teatro tiene en la presencia del cuerpo, en la palabra y en la proximidad, coordenadas decisivas de su definición y que lo refieren a una matriz de culto (cultural). Si eso le puede asegurar el aura que Walter Benjamin ve desaparecer del arte en el tiempo de su capacidad de reproducción técnica, también es verdad que activa procedimientos de mayor vulnerabilidad y crispación.

Parece, sin embargo, evidente que hay también en esa crispación una inevitable solidaridad, en la medida en que mutuamente se implican y recíprocamente se rehacen. Hay efectivamente una contaminación recíproca entre quien ve y quien es visto (sujeto y objeto), lo que confiere validez estética al teatro y expone la transformación del crítico que, por medio del mirar y del saber, se deja influir por el espectáculo (incluso aunque sea para rechazar el ejemplo).

Es pensando en esta inestabilidad productiva que André Helbo introduce el concepto de alteridad al estudiar el discurso teatral: «La relación es una construcción; es proyectada por una mirada, por una decisión cuyo proceso debería ser claramente analizado. La actitud que subraya la relación en detrimento de sus componentes ocasionales implica que el objeto a estudiar (uno del múltiple) no pueda ser valorado en sí mismo: por el contrario, lo que surge como verdaderamente constitutivo es la alteridad» («Le discours théâtral: une sémantique de la relation», *La relation théâtrale*. Org. Régis Durand. Lille: Presses Universitaires, 1980, p. 98).

Esta específica matriz dialógica y de alteridad, sobre la cual se fundamenta el teatro, favorece, en cierto modo, una resistencia solidaria contra el imperio de la técnica.

En efecto, Georges Banu, llama la atención sobre el hecho de que el teatro está investido de los rasgos de la antigua cultura fúral, comportándose, por su vocación minoritaria, con el poder de resistencia que siempre marca a las esferas dominadas.

Es así que sopesando la entrada de la "tribu electrónica" en el teatro (con sus complejos y eficientísimos sistemas de computarización para las luces y cambios de escenarios) algunos de nuestros colegas, entre ellos John Elsom, preguntaban si ese esplendor técnico no estaría alejando al teatro de su vocación más importante en el plano estético.

Así, se preguntan algunos de nuestros colegas si en un deslumbramiento tal por la técnica el teatro no se arriesga a ser devorado por ese mismo proceso volviéndose ensimismado y ahogando su respiración auténtica a través del culto del pomeñor eficaz. Se arriesga incluso, dicen, a convertirse en una pantalla vacía que puede llegar a caer en el academicismo. En una metáfora muy explicativa hablaba John Elsom a este respecto de una pretendida "nostalgia de corazón empedernido".

Al ponerse estos reparos, no se está, obviamente, rechazando la técnica, ni abogando por la deficiencia como norma. Se trata, pues, de reivindicar que el teatro no abdique de su

capacidad de interferencia activa en la vida, asumiendo lo que podríamos designar de "impugnación simbólica de lo real".

Johannes Birringer (*Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991) habla de los artistas de teatro como historiadores, arqueólogos o viajeros en el tiempo, y escoge a una figura cómica de Shakespeare para metafóricamente: son los enterradores (de *Hamlet*) que trabajan en la punta de dos extremos, el de la destrucción y el de la preservación, tirando, por encima de las cabezas, los cráneos de la historia y transformándolos.

Pero en el teatro, en rigor, no se trata sólo de reconstruir el pasado por la interminable configuración del presente. El artista de teatro, y el arte en general, como dice Frederic Jameson, se sitúa entre la ideología y la utopía, y liga el presente no sólo con el pasado sino también con el futuro.

En efecto, el teatro no se encierra en un círculo mágico como el que Próspero diseña para la corte de Milán y Nápoles en su isla: por el contrario, éste expone su pulso vital, trae consigo las marcas del pasado y continuamente reescribe tradiciones y convenciones, mientras reconstruye el mundo y nuestra relación cognitiva, afectiva y simbólica con el mundo en nuevas constelaciones performativas.

Por eso yo me arriesgaría a trazar una línea divisoria entre el plano de lo artístico (que tiene su contrapartida en el procedimiento descriptivo y judicial de la crítica) y el plano de lo estético (que considera el arte en su compleja red de relaciones).

Es en esta acepción que reivindico para la crítica de teatro una pasión estética que es un compromiso total con una verdad existencial, pero que está también construida de saber y de sentir.

En un mundo en que muchos quieren declarar la relatividad de todas las verdades, hay que evitar el escepticismo nihilista que puede ser la puerta abierta a un irreparable cinismo. No hay que desistir de buscar en el arte la dimensión escondida, en un esfuerzo para comprender en ésta no sólo el pasado y el presente, sino también una respiración de futuro.

Es ahí, pienso, donde el crítico encuentra el ánimo y la consagración que el teatro busca y asegura. Como testimonio de su tiempo y lugar importante de la memoria, el crítico es también en cierto sentido, alguien que persigue utopías y que, en la coherencia que construye sobre los espectáculos, habla de un saber, pero también de una pasión estética: la suya.



A la izquierda Carmen Dólera conversa con Juan Pedro Herráiz. A la derecha Fernando Doménech, Jorge Urrutia y José Ramón Fernández, en una de las sesiones de trabajo. (Fotos: Rosa Briónes).

Joan Casas.- Yo he escrito crítica teatral, pero hace dos años ya que lo dejé, en parte voluntariamente, en parte por una profunda convicción de la inutilidad de un cierto intento justamente de replanteamiento de la crítica en el marco que me ofrecían los periódicos. Todo esto me hace pensar que hoy en día la crítica es un caballo muerto, al menos en nuestra circunstancia y en nuestro medio. Contestando a la pregunta que planteaba Joan, yo creo que voces críticas nuevas han aparecido pocas.

La crítica es un discurso metateatral que tiene su lugar en la historia. Aparece con la Ilustración, en un momento determinado en el que fenómenos liberalizadores, tanto del mercado teatral como del tipo de oferta que circulaba a través del teatro, hacen que la oferta se amplíe y sobre todo se diversifique. Esto coincide con el desarrollo de la prensa periódica y el discurso crítico aparece como aparecen otros discursos, como una especie de orientador en el mercado. Aparece en un debate de calidades y de ideologías como un portavoz de sectores del mercado o de sectores del público y esta función evoluciona con la historia teatral hasta el momento en el que, como mínimo en Europa, el libre mercado desaparece en el campo del teatro. La liberalización que empezó en el siglo XVIII en Europa desaparece.

Debate de la segunda sesión

Hoy en día el mercado teatral es un mercado intervenido económica e ideológicamente por el poder. En estas condiciones es lógico que las funciones y el lugar de la crítica tengan que cambiar. En muchos lugares se ha llegado probablemente a un cierto equilibrio. Se ha construido otro modelo teatral intervenido en el marco del cual la crítica ha buscado un lugar o un espacio. En el caso de España estamos en una especie de transición perpetua hacia no se sabe qué, asociada a una crisis galopante. Una de las cosas que ayuda a explicar esta permanencia de los mismos críticos es la erosión de cabeceras. Si hace veinte años la crítica progresista de Barcelona luchaba por una profesionalización, éste era el caballo de batalla de Xavier Fàbregas, de un modo o de otro los críticos vinculados a los periódicos más importantes se han profesionalizado y no piensan dejar su oficio, entre otras cosas porque a estas alturas de campeonato no sirven para otra cosa y de algo hay que comer. Esto actúa como un auténtico tapón que dificulta la aparición de voces nuevas. Desde luego el soporte material para debatir la posibilidad de una nueva crítica no es en la situación actual la prensa diaria. Debería ser una prensa especializada. Pero el problema es que esta prensa especializada es difícilmente via-