



LA CRITICA TEATRAL EN ESPAÑA

Alberto Fernández Torres

Dice el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* que crítica es «cualquier juicio que se emite sobre una obra artística». De hacer caso a la definición, habrá que admitir que, en efecto, la actual crítica de teatro en España cumple sobradamente su cometido: es, por encima de todo, la emisión de un juicio de valor. Bueno o malo, bien o mal: la crítica teatral se mueve entre ambos extremos. Su función es ubicar de manera más o menos clara al espectáculo en una imaginaria regla milimetrada en cuyos bordes se sitúan el bien y el mal absolutos, la posesión o carencia de calidad.

*De la crítica
a la contraportada.*

Hay que reconocer, en honor a la verdad, que hoy

—tanto o más que nunca— la crítica teatral es una prolongación del consumo de espectáculos dramáticos. Más aún. Si se tiene en cuenta que el estreno de las obras teatrales está reservado a un público atípico (autoridades ministeriales, prensa, gente del «medio»...) y que, por un curioso y —en el fondo— absurdo criterio de actualidad, la crítica se hace sobre lo visto en el estreno¹, bien podemos afirmar que la función de las críticas que aparecen en diarios y semanarios tienen como misión primordial *incidir sobre la «forma de consumo» del espectáculo*. Mediante ellas, el espectador decide si consumir o no un espectáculo concreto (en función de la calificación que reciba, en función de la credibilidad que le ofrezca el crítico que rubrica el comentario, en función de cuáles son los actores y como és-

tos «estén»...), recaba la información básica que le permite no acudir *virgen* al espectáculo (quién es/era el autor, en qué contexto se inscribe la obra...), y graba en su memoria dos o tres juicios de valor que la visión de la obra confirmará o rechazará. En realidad, la función de esta crítica se aproxima peligrosamente a la de las contraportadas de los libros de ensayo: *contextualizar*, con dos o tres brochazos, a un lector apresurado.

Esta función implícita (cuando no explícita) determina de arriba a abajo el discurso que puede emitir el crítico. Puesto que su papel es estrictamente el de hacer inteligible (léase, consumible) el producto, su discurso debe ser necesariamente eso, inteligible. La demanda es doble: por un lado, la del encargado de la sección cultural, portavoz privi-

legiado de la línea editorial de la publicación y exégeta de la misma; por otro, la del consumidor apresurado, que, si no tiene tiempo de informarse a fondo del sentido de la obra, menos tiempo tiene aún de descifrar una crítica ininteligible. Esta petición de inteligibilidad le obliga al crítico a renunciar a todo esfuerzo conceptualizador (a veces, renuncia a él gustosa y voluntariamente). El lector tiene que reconocerle una autoridad, qué duda cabe. Pero esta autoridad no puede concretarse en la puesta en marcha de instrumentos teóricos y conceptuales, ya que éstos (por ininteligibles) provocan el rechazo espontáneo del lector. Apoyándose en este rechazo, el exégeta de turno eleva a categoría general el asunto y proscribire toda terminología que no suene a cotidiano.

El poder del crítico.

Si no viene de la teoría, ¿de dónde puede venir ese poder del crítico? Lisa y llanamente de la *información*. La crítica teatral adopta cada vez más la forma de *una información narrada en primera persona*. Lo ideal es que este discurso —huérfano de apreciaciones teóricas— pueda confundirse al máximo con el propio discurso informativo del discurso o semanario. La única distorsión es la aparición del Sujeto (ya que no cabe concebir una crítica anónima). Un Sujeto cuyo poder se basa en la mayor información (sobre el autor, obra, actores, avatares del montaje). Un poder que, a su vez, legitima la emisión de un juicio que no puede ir demasiado a contrapelo. Un juicio, en suma, que debe ser, ante todo, *verosímil*.

¿Por qué? Porque si la función de la crítica diaria o semanal es la emisión de un juicio, eso es tanto como decir que su función principal es contribuir a la «*formación*» del gusto. Una crítica que se adapta y se inscribe en los (en realidad) amplios márgenes del Gusto dominante, resulta verosímil y actúa de corrector. Propone al espectador (cuando la opinión de éste no coincide con la del crítico) *una corrección de la mirada*. Pero dentro del propio campo visual del espectador. Una crítica que rompe con los criterios del Gusto dominante no corrige la mirada del espectador, sino que cambia por completo el campo visual de lo que éste considera verosímil. Para que la crítica teatral cumpla su función (preparar el consumo, emitir juicio, formar gusto...) el lector tiene que reconocerse en ella, en su discurso (por eso tiene que ser cotidiano, informativo) y en la problemática que pone ante su mirada. Una crítica semejante obliga (todo lo más) a repensar una obra. Por el contrario, una crítica que rompe la verosimilitud obliga al espectador a repensar en su propia relación con el teatro.

Y eso, en realidad, no le importa a nadie.

Contenido, forma, calidad.

¿Cuáles son los instrumentos que hacen de cimientos de todo este entramado? No pueden ser —ya lo hemos dicho— conceptos teóricos, sino pseudoconceptos. Uno de ellos es, desde luego, el *contenido*. Concebido en sentido muy amplio. El contenido de una obra (que se suele confundir de inmediato con la temática o con el argumento) puede ser actual, profundo, superficial, fuerte, blando, in-

terésante... Mide, muy remotamente, la seriedad del «mensaje» que emite aparentemente el espectáculo. Su-brayemos lo de aparentemente: el contenido no es ya algo oculto; ahora, el contenido se concibe siempre como algo evidente.

La presencia del contenido, como no, remite a la presencia de la *forma*. Desde luego, casi ningún crítico utiliza ya ambas palabras. Pero sí el tipo de lógica que tradicionalmente las ha unido. Puede que no se nombre la *forma*, pero sí se emite un juicio sobre la calidad, la interpretación, la escenografía, la puesta en escena..., todos ellos entendidos como meros cobertores del «mensaje» del Autor. *La lógica contenido/forma permite la disociación de cada uno de los elementos constituyentes de un mensaje teatral y su examen por separado*. El espectáculo no es percibido, pues, como un todo articulado, sino como una mera yuxtaposición de elementos cuya lógica interna, coherencia e interrelación se da por supuesta.

Un aspecto importante que pertenece más a la «forma» que al «contenido» es la *calidad*. La calidad designa muy remotamente en estas críticas a la ilusión/placer teatral. Pero generalmente la confunden con algo tan banal como la credibilidad. Uno admite que un espectáculo tiene calidad cuando le resulta creíble, cuando le emociona, cuando le posibilita una identificación. Así, la ilusión y el placer teatral quedan reducidos a una sola y obligatoria vía: la *verosimilitud*.

Y es que los tres cimientos (contenido, forma, calidad) remiten a un mismo criterio: lo verosímil teatral. Y, más

allá, a una sola corriente estética dentro del teatro: el realismo. En efecto, en ningún lugar se puede meter aparentemente la tijera con tanta facilidad para separar los contenidos de formas y calidades como en determinado teatro realista. Aparentemente (subrayemos lo de aparentemente) su contenido es fácilmente discernible, sus formas son claramente identificables y su calidad (creerse o no un personaje) se mide por sí sola. De ahí que sea *esta concepción chata y deformadora del realismo* la que presida los criterios no ya de la crítica dominante, sino de la propia selección, distribución y demanda de espectáculos teatrales.

Si hoy el ejercicio de la crítica se ejerce en estas condiciones no es necesariamente por una particular perversidad del crítico, del redactor jefe del diario o del empresario teatral. Es simplemente el producto de una necesidad objetiva. Una necesidad que no surge —como a primera vista pudiera pensarse— de la relación entre el espectador y el espectáculo. *Sino de la relación entre la información periodística y la comercialización teatral.* En efecto, resulta pueril intentar reflexionar sobre la crítica haciendo abstracción de las condiciones materiales en las que se realiza. La crítica es hoy, antes que nada, un subgénero periodístico, un hueco de la información que debe ser llenado. Su lógica tiene menos que ver con las necesidades del teatro que con las necesidades de la información (y de la propaganda del mercado teatral). Es esta última (la información) quien impone, de manera dominante, su lógica, ya que determina los aspectos materiales de la crítica. A saber: en qué espacio se hace (uno, dos, dos folios y

medio), en qué momento se hace (cuanto antes, en cuanto se produce el *estreno-noticia*), con qué orientación se hace.

Tres opciones.

Reducida a subgénero periodístico, la crítica no tiene más que tres opciones para evitar plegarse a la información o a las necesidades de propaganda. Una de ellas, la más arriesgada, es concebir la crítica de diarios y revistas como la puesta en práctica de un discurso teórico previo. En otras palabras: *ser la exposición de la Teoría en estado práctico.* Renuncia, así, a elaborar un discurso mínimamente teórico que se enfrenta a la especificidad del lenguaje teatral y a las condiciones de existencia de tal o cual espectáculo. Pero elabora implícitamente ese discurso previo y lo coloca en estado práctico. Emite, por así decirlo, sus conclusiones, sus criterios. Y renuncia a entrar en la emisión del juicio de valor. En una palabra, se limita a exponer los instrumentos que permiten hacer inteligible un espectáculo.

La segunda, pronunciarse por la *lectura*. Es decir, si lo anterior consiste en contar al espectador cuáles son los instrumentos teatrales que hay puestos en marcha en un espectáculo concreto, y qué tipo de relaciones internas hacen posible que tal espectáculo tenga un *sentido dramático* determinado, esta segunda opción elige volcarse sobre el siguiente paso: exponer cuál es el sentido de la obra. «La crítica no es la ciencia. Esta trata de los sentidos; aquella los produce. Ocupa, como se ha dicho, un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura; da una lengua a la pura habla

que lee y da un habla (entre otras) a la lengua mítica de que está hecha la obra y de la cual trata la ciencia. La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica el pretender *traducir* la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es *engendrar* cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra»². La segunda opción, pues, es convertir al crítico en un lector privilegiado que renuncia a toda pretensión científica para limitarse a extraer del espectáculo (forma) un sentido.

Y la tercera, la *retórica*. Si no hay posibilidad de ciencia más que en estado práctico, o incluso si —como señala Barthes— hay que partir del principio de que la crítica no es jamás ciencia, lo que sí es posible es que el crítico se convierta a su vez en el emisor de un nuevo discurso. De tal forma, la crítica pasa a ser una especie de *prolongación del discurso de la propia obra*. Esta es tomada por el crítico como *pretexto* para hacer una intervención de tipo retórico. Esto implica dos cosas: tener capacidad para emitir un discurso semejante y que éste sea aceptado, es decir, que el crítico tenga un auténtico reconocimiento como pseudo-autor por parte del lector, y la posibilidad de provocar un debate. De alguna forma, este tipo de crítica consiste en llevar al absurdo el propio objetivo de la crítica dominante, que es la emisión de un juicio de valor. En ella, el juicio se expone ya de forma descarnada, agresiva, irrespetuosa, sin disfrazarse con coartadas informativas o cultas. Es una crítica irónica. Lo dice así Barthes: «La ironía es lo que es dado inmediatamente al crítico: no el ver la verdad (de la obra), sino el

serlo, de modo que tengamos derecho a pedirle no "háganos creer en lo que usted dice", sino "háganos creer en su decisión de decirlo"»³.

Crítica no. Criterios.

Hemos hablado, muy en general, de la crítica en revistas semanales y diarios. Pero, ¿y la crítica especializada? Pues lo primero que cabe decir es que es escasa, reducida en la actualidad en nuestro país a dos revistas teatrales (*Primer Acto* y *Pipirijaina*) y a las secciones teatrales de las muy exiguas revistas culturales. Y ocurre que este tipo de crítica se enfrenta al mismo problema que conoce la primera de las opciones anteriormente expuesta: la elaboración de un auténtico discurso teórico sobre la práctica teatral.

Y es que no resulta fácil. «El signo teatral posee una movilidad tan grande que, en algunos casos, podría llegar a resultar inaprehensible. Además, aparte de estas características, el signo teatral nunca es igual a sí mismo, nunca es fijo, nunca se repite exactamente»⁴. Parece vedada a la crítica teatral la posibilidad de beneficiarse de una aproximación semiótica (que tan productiva, pese a los excesos, se ha revelado en el caso del cine o la literatura) o, en general, de una aproximación científica que parta de la especificidad del discurso teatral. Lo cierto es que si una «ciencia» (como diría Barthes) es posible, mal que bien, en el cine y en la literatura, resulta más difícil construirla en la práctica teatral.

En tales condiciones, difícilmente puede convertirse la crítica en ese «estado prácti-

co» de la teoría de la que hablábamos líneas atrás.

¿Cómo se maneja, pues, la crítica especializada? En general, parece incapaz de elaborar un cuerpo teórico suficiente. Y hay una razón fundamental que lo explica, en primera instancia: en España, el propio discurso teatral no está consolidado. No podemos hablar de la existencia de una producción teatral asentada y desarrollada. Menos aún de discursos teatrales coherentes, sino de balbuceos (con excepciones honrosas). Y mal se puede hacer una aproximación científica a un objeto que tan mal se formula.

Lo cierto es que la crítica teatral especializada en nuestro país, no tiene un discurso teórico (científico, si se prefiere) de referencia al cual recurrir. Por ello, en muchas ocasiones no puede pasar de ser un pastiche en el que se entremezclan una serie de criterios, sin llegar a constituir una aproximación coherente al espectáculo que se critica. Carente de una teoría suficiente sobre la producción teatral como tal, e incapaz de enfrentarse con garantías a la especificidad del lenguaje dramático, la crítica especializada no tiene otra opción que situarse en un medio camino entre lo general y lo particular. Se caracteriza, casi siempre, por mezclar argumentos que hablan de la práctica teatral en general, con apreciaciones más ajustadas (pero no por ello más acertadas desde el punto de vista metodológico que las de la crítica convencional) sobre los aspectos parciales de un montaje. Digamos, un poco a la tremenda, que tiene mejor gusto que la crítica convencional. Pero que no por ello deja de ser una forma (más elaborada y sensata, eso sí) de crítica del Gusto.

Y a este problema se añade otro. Una crítica especializada puede carecer de un discurso teórico de referencia. Pero puede sustituirlo con cierta validez por la defensa de un determinado tipo de práctica teatral. Puesto que la crítica es debate y, sobre todo, «algo en estado práctico», puede —antes lo era— situarse en el campo de la oferta teatral y trazar una línea de demarcación entre los trabajos que suponen un avance y los que suponen un retroceso. El problema trágico es que la crítica especializada ya no defiende a nadie. *Primer Acto*, en el pasado, apostó por un teatro de renovación, por un teatro moderno y nacional. *Pipirijaina*, por el teatro independiente. Ambos —en etapas diferentes— por los «nuevos autores» (en el pasado y con dudas *Primer Acto*; declaradamente, y en tiempos más recientes, *Pipirijaina*). Hoy esas alternativas no parecen ya contar con viabilidad alguna ni con partidarios definidos. Ambas revistas siguen emitiendo un juicio crítico sobre la producción teatral nacional. Pero es un juicio que carece de referentes teóricos y prácticos. Es, en suma, un discurso huérfano.

¹ En la medida en que, como se expone más adelante, la crítica está sujeta al dictado de la información, tiene que hacer suyos criterios de actualidad que, en el fondo, le son ajenos. Todo el mundo lee con avidez el diario al día siguiente de la invasión de Praga, pero a casi nadie le entra una pasión semejante por leer la crítica de algo que se estrenó ayer (sí puede que interese recoger la noticia del estreno; pero eso es algo diferente a la crítica). El resultado es que los medios de información imponen al crítico que efectúe su labor con el sólo material de una visión que no puede considerarse representativa: la función

del estreno. Es, lo sabemos bien, una función atípica por la falta de rodaje, el estado anímico de los actores, la *extrañeza* de éstos ante una escenografía y un vestuario aún poco familiares, el público que asiste... Examinense las críticas de los estrenos. ¿Cuántas ha-

blan de que tal obra tiene «falta de ritmo»? ¿Cómo va a tener ritmo un espectáculo que apenas cuenta con un mes de ensayos y un par de representaciones de rodaje! En resumen: la crítica se suele hacer sobre una representación atípica del espectáculo.

² Roland Barthes: *Crítica y Verdad*. Siglo XXI. México, 1972.

³ *Ibid.*

⁴ Ricard Salvat. Prólogo a *Semiología de la representación*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.