

# Notas para una reflexión sobre posibles opciones de la crítica teatral

Por Alberto Fernández Torres

**A**ntes de entrar en harina, me gustaría hacer -cómo no- una serie de advertencias. La primera se refiere al sentido de esta intervención. Mi intención no es exponer una serie de conclusiones, sino animar el surgimiento de propuestas. No trato de dar un marco al debate sobre la crítica teatral, sino de provocar que éste desborde. En otras palabras, arrojar una serie de ideas sobre la mesa, como en el juego de los palillos chinos, para que escojamos de entre todas ellas las que puedan animar una provechosa discusión.

El punto de vista desde el cual se formulan estas ideas es el propio del crítico. Hablo, en efecto, como crítico, aun cuando por el momento, y desde hace ya varios meses, no ejerzo tal actividad. Permitidme suponer que la crítica, como los sacramentos, es una labor que deja huella indeleble y que estoy entonces autorizado a hablar como crítico; más aún, a disertar desde la impotencia del crítico al que le gustaría que la crítica teatral fuera otra cosa.

Una actitud que, por otro lado, me provoca una cierta incomodidad, pues estoy seguro de que voy a tener la impresión a lo largo de los próximos minutos de estar bordeando la frontera de la impertinencia. No está en mi ánimo, sin embargo, sugerir a los críticos presentes -o ausentes- cómo



(Foto: R. Briones).

debe ser la crítica, cómo deben realizar su trabajo. Sino simplemente proponerles una reflexión sobre él.

Finalmente, y acabo por fin con las advertencias, he de subrayar que lo que viene a continuación toma como referente implícito, aunque no exclusivo, el tipo de crítica teatral que se realiza en los medios de comunicación diarios de la ciudad de Madrid.

## *La legitimidad de la «crítica del juicio»*

A costa de empezar con impertinencias, me voy a tomar la libertad de entrar en materia afirmando la legitimidad de lo que hemos venido llamando, a lo largo de estas sesiones, la «crítica del juicio» o la «crítica del gusto». Esta nos podrá parecer útil o inútil, oportuna o inoportuna. Pero creo, en cualquier caso,

que es improcedente debatir sobre su legitimidad intelectual o moral. Al fin y al cabo, es el tipo de crítica que se adapta con mayor espontaneidad a lo que socialmente se entiende como tal.

En efecto, y sin pretender otorgar a la fuente mayor ni menor autoridad que la que tiene, recordaré al respecto que el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua asegura que la crítica «es el arte de juzgar la bondad, verdad o belleza de las cosas» o «cualquier juicio o conjunto de

juicios sobre una obra literaria, artística, etc». Si añadimos que juzgar es, para ese mismo Diccionario, «formar un juicio u opinión sobre algo o alguien», habremos de llegar a la conclusión de que la crítica teatral dominante -lo que aquí estamos llamando la «crítica del juicio»- no puede estar más de acuerdo con el Diccionario de la Academia.

Esto puede parecer irrelevante. Seguramente lo es. Pero creo que vale para intentar convencernos de que abandonemos toda pretensión de inocencia, de pureza virginal. A la hora de plantear una alternativa al estado de la crítica teatral actual es ilusorio y erróneo plantearse que lo que hoy se da es una «falsa crítica», una «crítica mal hecha» y que, cuando nos planteamos una alternativa, lo que estamos haciendo -como armados con la espada de San Jorge- es restituir la verdad en el seno de la crítica.

No. Al buscar una alternativa, nuestro papel no es el del héroe que trata de restituir la lógica claridad a la irracionalidad de las tinieblas, sino la del villano que trata de sustituir una realidad que no le conviene por otra que le parece más ajustada al desarrollo de su tarea y al cumplimiento de sus objetivos. En este terreno, no podemos pretender ser neutrales. Y hemos de partir por reconocer que lo que hoy se hace en los medios de comunicación españoles no es una «falsa crítica teatral», sino una «auténtica crítica teatral». Lo que ocurre es que es una crítica teatral perniciosa.

Roland Barthes escribió en 1966 un precioso librito titulado *Crítica y Verdad*. Pese a la lejanía en el tiempo, pese a que versaba sobre la crítica literaria -por lo que debiera estar lejos de ser inmediatamente trasladable a la crítica teatral- y pese a que era un texto determinado por la polémica que entonces se desarrollaba en Francia en torno a la llamada «Nueva Crítica», algunas de sus líneas siguen siendo sugerentes.

Por ejemplo, cuando dice que «la crítica no es la ciencia. Esta trata de los sentidos; aquélla los produce. Ocupa, como se ha dicho, un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura... Es imposible para la crítica el pretender "traducir" la obra. Principalmente no puede hacerlo con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que sí puede hacer es "engendrar" un cierto sentido derivándolo de esa forma que es la obra... La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos»<sup>2</sup>.

Así, pues, el papel de la ciencia sería explicar por qué una obra puede engendrar sentidos y por qué éstos y no otros son aceptables o no en un contexto histórico dado. Y el papel de la crítica sería engendrar un sentido a partir de la obra. Un sentido, cuidado, no «el» sentido de la obra; ni tampoco «cualquier cosa», como advierte explícitamente Barthes: «la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella». Así, la función del crítico no sería «el ver la verdad, según la frase de Kafka<sup>3</sup>, sino el serlo, de modo que tengamos derecho de pedirle no *háganos creer en lo que usted dice*, sino *háganos creer en su decisión de decirlo*».

Nos perdemos, sin duda. Pero, a costa de extraer conclusiones apresuradas y pasablemente provocadoras, me

atrevería a decir que la crítica teatral actual yerra, de acuerdo con Barthes, cuando trata de exponer cuál es la *verdad*, el *sentido*, el *valor* de la obra. Pero no cuando trata de constituirse ella misma en verdad, en discurso de creación literaria engendrado a partir de la obra. Lo que puede ser discutible en este último caso es la pertinencia o la calidad de ese discurso literario -en efecto, muchas veces dicen «cualquier cosa»-, pero no el derecho de quien se lanza a hacerlo.

No discuto, pues, la legitimidad de este tipo de crítica teatral. Afirmo, no obstante, que incluso cuando se realiza con la mayor brillantez, ese tipo de crítica -la «crítica del juicio»- contribuye hoy objetivamente a acrecentar los peores defectos del teatro actual. Subrayo: hoy. En otros momentos, en otras circunstancias, las consideraciones podrían ser muy otras. Pero, en las actuales, no es ésta la crítica que el teatro español precisa para avanzar, para soltar lastre, para buscar nuevos caminos.

Si la rechazamos, será sólo porque creemos, lisa y llanamente, que no contribuye a un objetivo que es nuestro, pero que los críticos -o algunos críticos- están muy en su derecho de rechazar como suyo si así les parece oportuno. Un objetivo que no es otro que contribuir al desarrollo del trabajo de los profesionales de la escena en España. En definitiva, la nuestra no puede ser una «crítica a la crítica» absoluta y universal, ajena a todo tiempo y lugar. Debe ser, por el contrario, una crítica «aquí y ahora».

## El punto de vista de la crítica

Para dar lugar a otro tipo de crítica teatral, es imprescindible una modificación del punto de vista desde el cual ésta se formula. La crítica teatral actual adopta el punto de vista de un «espectador privilegiado» desde una triple perspectiva. En primer lugar, pretende descubrirle al lector cuál es el (supuesto) sentido verdadero de la obra, en qué medida ese sentido es acorde o no con el gusto dominante, cuál es su valor. Aparenta exponer al lector cómo hay que entender la obra, pero en el fondo lo que termina por exponerle es cómo hay que entender el teatro.

En segundo lugar, formula explícitamente su discurso desde fuera de la escena, desde fuera del sector, como sorprendido en medio de un patio de butacas, literalmente huérfano, desvalido y «asaltado» ante la representación.

En tercer lugar, y es lo que más me interesa destacar, asume explícita o implícitamente la defensa de los derechos del espectador como consumidor frente a la «agresión» potencial que supone la representación. Le señala a éste cómo debe consumir/invertir «bien»; le advierte de los engaños que le amenazan, del riesgo de que le vendan como teatro productos que no merecen el nombre de tal; se ofrece, en suma, como garante e inspector de la «calidad del servicio teatral».

Por lo que abogo, «aquí y ahora», es por una crítica hecha desde el punto de vista de la escena, que hable al espectador desde el escenario (incluso desde el interior del



“Copenhague”, de Xosé Cid Cabido y Andrés A. Vila. Dirección: Manuel Lourenzo. Uvegá Teatro. (1995).

sector) y que trate de hablar a los profesionales del arte escénico como de igual a igual, proponiéndoles una reflexión sobre su propio trabajo. Una crítica que no pretenda defender los derechos del espectador, sino que intente comprometerle con cuanto ocurre en el escenario. Una crítica que no traduzca una inconfesada prevención hacia el teatro, sino un amor por el teatro. Un trabajo en el cual el crítico deje de ser un periodista que diserta sobre el teatro y se convierta en un profesional del teatro que utiliza un (sub)género periodístico.

### **Cuatro opciones «críticas»**

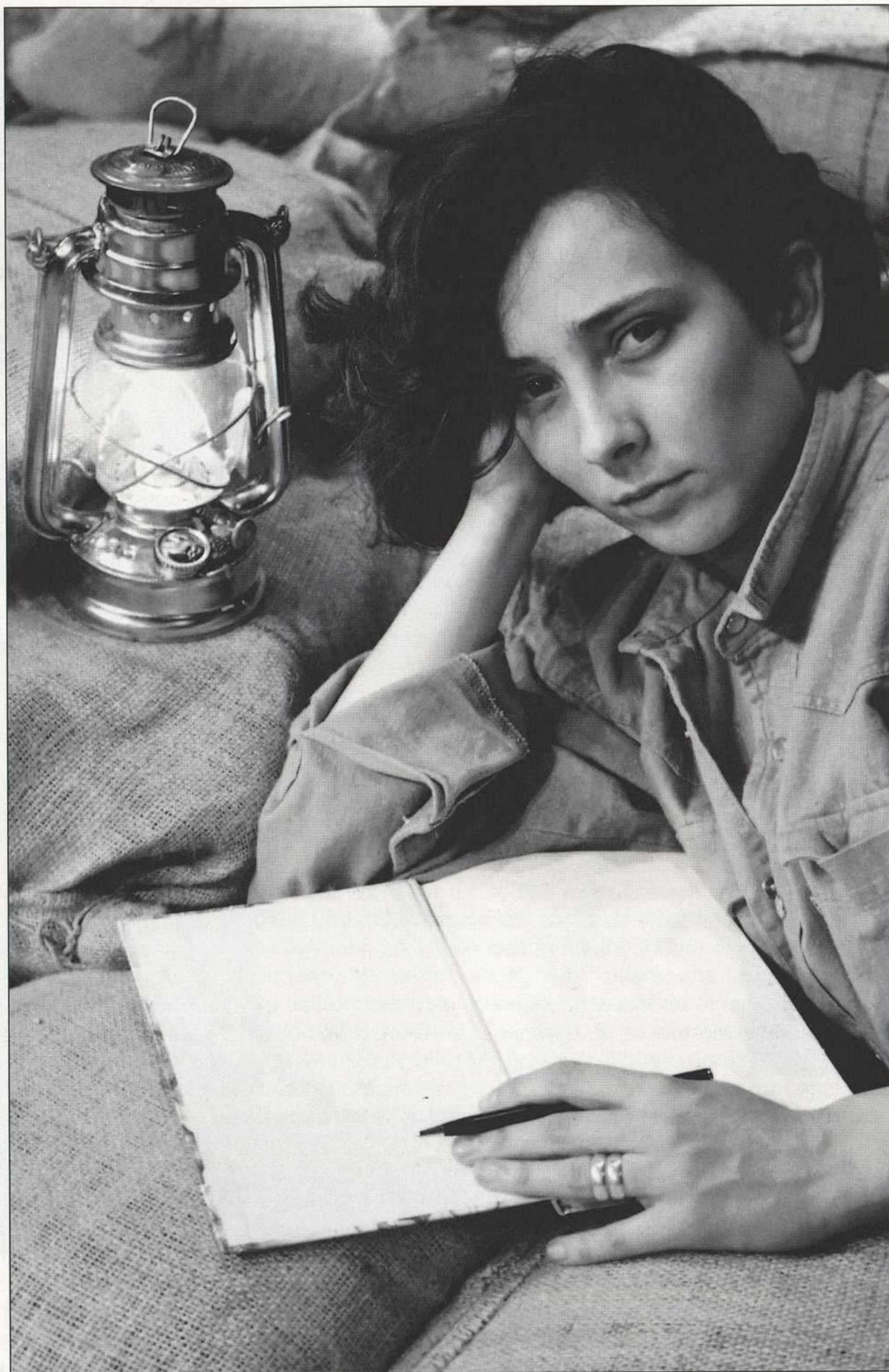
Pero, ¿se puede huir de la «crítica del juicio»? ¿se puede provocar ese cambio de actitud, esa modificación del punto de vista? Rechazando todo miedo al ridículo, me atrevo a proponer, con toda ingenuidad, cuatro opciones posibles. Las denominaciones son, obviamente, un tanto irónicas:

— Una *crítica teórica*. Tiene razón Barthes: la crítica no es la ciencia. Pero, si me permitís agitar aquí el fantasma

de un teórico al cual hoy está de moda denostar (me refiero a Louis Althusser), y parafrasear malamente algunas de sus ideas, pienso que la crítica sí puede ser «teoría o ciencia teatral en estado práctico»<sup>4</sup>. Ciertamente: una crítica teatral no puede, ni debe ser un pequeño tratado de la ciencia del teatro -sea esto lo que fuere- aplicado a una representación concreta. Pero sí puede partir de esa «ciencia del teatro» para explicar cómo funciona el espectáculo. O, mejor, por qué funciona. Cuidado: no explicar por qué el espectáculo dice lo que dice, pues esto nos llevaría de nuevo a presuponer que la crítica es capaz de exponer un único «lo que dice» (es decir, la verdad del espectáculo), pero sí por qué el espectáculo es capaz de decir. No lo que dice, sino lo que le hace decir. No lo que es, sino por qué es. En suma, por qué funciona como funciona y no de otra manera.

Para ello, claro está, tiene que haber una ciencia del teatro (y el crítico conocerla) que sustente ese análisis práctico y permita abordar, por ejemplo, la representación en su globalidad (en su funcionalidad), en lugar de tratar su disección elemento por elemento, de manera aislada, que es lo que habitualmente la crítica hace.

— Una crítica «nouveau roman». Dicho a lo bestia, disfrazarse del Robbe-Grillet de *El mirón* y describir la representación, sus elementos constituyentes y la interrelación entre ellos, con detallismo exhaustivo, obsesivo, militante. Varias ventajas le veo a esta opción: 1) evitaría la tendencia «natural» de la crítica a emitir juicios de valor; 2) contribuiría a acercar el espectáculo a quienes no van a verlo jamás o a quienes no podrán verlo jamás; 3) supondría un refugio frente a quienes tratan de evitar la crítica al uso y aún no están en condiciones, aun queriendo, de optar por la alternativa anterior (por ejemplo, yo mismo); 4) se aproximaría de manera tendencial a una cierta neutralidad, algo que le resulta imposible «per se» a la crítica teatral tradicional, pero que jugaría como efecto corrector de sus «perversiones»; y 5) colaboraría muy parcial y modestamente a la memoria y permanencia de algo tan efímero como la representación teatral; este papel de la crítica -constituirse en la memoria de algo que no perdura: la representación- puede parecer bastante marginal, pero no lo es tanto: al fin y al cabo, no nos diría lo



“Salvia”, de A. Onetti. Dirección: Javier Yagüe. Cuarta Pared. (1995).

que es el teatro, pero sí -en parte- cómo es (y, sobre todo, como fue).

— Una crítica creativa. O, dicho de otro modo, llevar el punto de vista de Barthes hasta sus últimas consecuencias y efectuar, a partir de la representación, y mediante su comen-

tario, un ejercicio de creación literaria cuyo objeto, incluso, no sería obligatoriamente ya el análisis de la representación en sí, sino cualquier otro fenómeno teatral, cultural y social del cual la representación pudiera ser puente o referente. Producir a partir de la representación «un sentido» distinto, aunque no cualquier sentido. Dejar libertad a la palabra y hacer de la crítica un arte (menor, pero arte). Esta opción permitiría al lector -actual o futuro- insertar el espectáculo concreto en su horizonte cultural de referencia, contribuyendo así a la aplicación parcial de ciertos principios de la estética de la recepción al teatro. El problema, obviamente, es que esta elección no se elige. Se hace o no se hace, se consigue o no se consigue, pero no se elige. Uno no es el Larra de 1994 porque quiera o se esfuerce en serlo (de hecho, nadie es Larra en 1994). No es ésta una opción que pueda ser fruto de la voluntad, sino de un indisimulado talento que no es precisamente habitual. Cito a Harold Clurman: «nuestra queja básica no es que ciertos comentaristas de diarios sean demasiado subjetivos, sino que, con demasiada frecuencia, sean ellos mismos sujetos de tan poco alcance».

— Una *crítica militante*. Utilizar conscientemente a la crítica teatral como lo que, aunque a veces lo olvidemos, siempre es: el escenario de una confrontación de ideas, posiciones, reflexiones. Dicho más claro: hacer caso omiso de toda tentación de neutralidad y utilizar la crítica teatral como instrumento en favor de un tipo determinado de teatro y en contra de otro tipo determinado de teatro. Es una opción que tiene la ventaja de acabar con esa vieja ilusión en la que, en el fondo, nos hallamos todos un poco inmersos: la idea de que, pese a sus aristas, existe finalmente un extraño magma llamado oferta teatral y no, como de hecho ocurre, ofertas teatrales en ocasiones muy poco conciliables entre sí. Lo primero legitima esa costumbre -absurda en el límite- que acepta que el mismo tipo de crítica, el mismo tipo de criterios, el mismo tipo de conocimientos, el mismo tipo de herramientas críticas pueda ser aplicado a una «revista» de Lina Morgan, a una comedia de Alonso Millán, a un drama de Calderón, a una pieza de Brecht o a una «performance» de La Fura dels Baus. Una crítica alternativa que considera, por ejemplo, que el tipo de teatro que se suele vehiculizar a través de los locales comerciales madrileños es una vía estética y socialmente rechazable no entra a debatir si tal pieza de Mendizábal es mejor o peor que la anterior. Simplemente la ignora o, si no, tendría sólo que exponer por qué la rechaza (estas mismas palabras valen también para el caso opuesto; de hecho, suele acontecer el caso opuesto, aunque no como opción conscientemente elegida). De la misma manera que se esforzará por explicar por qué un posible espectáculo fallido de Koltès, Berkoff, Belbel..., por poner otro ejemplo, contiene -si es que los contiene- interesantes elementos de renovación escénica a los que el espectador debe estar atento. Es una crítica que, por otro lado, no puede utilizar los instrumentos y herramientas de la crítica tradicional no ya por decisión o convencimiento, sino por incapacidad para hacerlas funcionar, por inadecuación de estas herramientas al tipo de teatro que analiza y al que defiende (y viceversa; de hecho así ocurre). Problema: esta crítica que trata de trazar una línea

de demarcación entre el teatro que no hace avanzar la práctica escénica y el que sí la hace avanzar, ¿puede determinar hoy con claridad uno y otro? ¿tiene una clara bandera que defender y una clara bandera a la que combatir...?

## *Un decálogo como profilaxis*

Siguiendo con esta misma línea de ingenuidad, me gustaría proponer a continuación diez medidas de profilaxis que no influirían tanto en el discurso que una crítica teatral diferente podría adoptar, como en las condiciones materiales en las cuales se formula actualmente la crítica.

1) *Acabar con el aislamiento del crítico*. El crítico tradicional adopta el punto de vista del espectador privilegiado no sólo por convencimiento, sino por inevitable tentación. Prácticamente, su único contacto con el medio teatral tiene lugar durante tres horas, el día del estreno y en el patio de butacas o bares aledaños al teatro en el que el estreno tiene lugar. Raro será que busque por sí mismo el contacto con los profesionales del teatro. De modo que, para romper su aislamiento, habrán de ser éstos los que contacten con él. Pero no para «pasarle» una información o hacer «lobbying», sino para intercambiar puntos de vista, entenderse, respetarse, reflexionar, aprender... Para hablar de teatro, en suma. Incluso, por qué no, para hablar de la última crítica que el crítico ha hecho. Es preciso que el profesional del medio conozca las condiciones -y los condicionantes materiales- en las que el crítico trabaja. Es preciso que éste conozca las condiciones -y condicionantes materiales- en los que trabaja el profesional. En caso extremo de sintonía mutua, ¿por qué no invitar al crítico a determinadas sesiones de trabajo, a determinados ensayos? ¿por qué no enfrentarle a su legítima ignorancia del medio teatral? ¿por qué no tratar de aprender de él? Hay un desconocimiento mutuo entre críticos y profesionales del teatro. Todo desconocimiento genera alteridad. Y ésta lleva en sí el germen de la desconfianza. Es preciso normalizar la relación entre unos y otros.

2) *Re-ingeneering*. El crítico, cualquier crítico, debe asumir que está en la obligación de someterse a un proceso de formación continuada: revistas, libros, seminarios, cursos, visiones de espectáculos de los que no ha de hacer comentario alguno, viajes a Festivales, asistencia al teatro que se hace en otras ciudades... Hay limitaciones económicas evidentes para esta práctica, pero también medios evidentes para poder hacer algunas de ellas a un coste razonable. El crítico puede ignorar el medio teatral, pero no puede ser un ignorante en materia teatral.

3) *No hacer jamás la crítica partiendo de la función del día del estreno*. No me extenderé sobre algo que Meyerhold, por ejemplo, explicó en su día con contundencia y claridad extremas y cuya justificación todos conocemos de sobra. Por añadidura, el imperativo de la actualidad informativa es hoy, en España, una auténtica falacia. Sólo una perniciosa costumbre obliga a que se atienda a la actualidad informativa de un estreno mediante una crítica: hay otros géneros periodísticos mucho más

adecuados desde el punto de vista informativo (la noticia, el reportaje, la entrevista...). Y, además, y por motivo de los horarios de cierre, cada vez es más habitual que la crítica del estreno no pueda salir materialmente publicada al día siguiente de producirse éste, aun cuando haya sido escrita a partir de la visión de esa primera función. Con lo cual, la famosa exigencia de que hay que hacer la crítica a partir del estreno por razones de rabiosa actualidad se convierte en famosa memez. Una memez, por cierto, que sólo excepcionalmente -esto es, cuando el espectáculo que las provoca es socialmente excepcional- se exige a la crítica cinematográfica, musical, literaria, etc.

4) *Conceder en los medios más espacio y número de artículos a la información teatral que a la crítica teatral.* Cuando la crítica se convierte en el instrumento privilegiado de la información teatral, se hace de ésta un cáncer. En general, en los diarios falta información y opinión cultural y sobra -y de qué modo- crítica cultural. Una alternativa, a veces probada en algunos diarios, es hacer que siempre, por método, por obligación, la crítica acompañe una información, entrevista, reportaje, etc. sobre el espectáculo criticado. Es decir, que la crítica sea un complemento obligado de la información, pero nunca «la» información.

5) *Publicar la noticia del estreno en la sección de cultura del diario, pero publicar la crítica del espectáculo en los suplementos especializados de cultura o en días determinados de la semana.* ¿El lector medio «reclama» realmente la crítica del estreno? ¿O simplemente la espera por una vieja costumbre que perfectamente se puede interrumpir? Antes que arrojar una crítica al lector sería conveniente obligar a éste a buscarla.

6) *Acabar con la obligación de que haya un crítico por diario.* Lo contrario -que es la regla- editorializa la crítica teatral: es habitual hablar, como lector, no de la crítica de «fulano», sino de la crítica del «diario» que la publica, como si fuera directamente el medio quien habla por boca del primero (al margen de que, por desgracia, a veces así sea). Hay que multiplicar los puntos de vista. Diferenciarlos. Enfrentarlos entre sí para dar lugar a reflexión y debate. Especializarlos: hay críticos que pueden escribir con pertinencia sobre una pieza de Sebastián Junyent, pero que son incapaces de extraer jugo alguno de una pieza de Sergi Belbel (y viceversa).

7) *Rotar a los críticos de cada medio.* En primer lugar, porque la crítica teatral es una forma de poder. Cutre y marginal, si se quiere. Pero lo es. Y todo puesto de poder debiera ser obligadamente rotativo. En segundo lugar, la crítica teatral, en ciudades como Madrid, es un ejercicio agotador: contemplar más de un centenar de espectáculos al año y escribir sobre ellos termina por generar en el crítico una profunda antipatía hacia el teatro -emparentada quizá con lo que Alain Badiou llama el «odio específico que genera el teatro»- que se puede amortiguar concediendo un descanso al crítico, a fin de que sea sustituido en su medio durante un cierto tiempo por otro colega.

8) *Acabar con la idea de que todo espectáculo ha de recibir una crítica.* Seguramente todos o casi todos los espectáculos merecen una información suficiente. Pero no todos debieran de ser objeto de reflexión crítica en un diario.

9) *Engañar al jefe de sección.* Los críticos no debemos seguir utilizando, como justificación de lo peor de nuestro trabajo, la presión que ejerce el respectivo jefe de la sección de cultura. Su presión puede ser eludida; e, incluso, se puede conquistar en ocasiones su complicidad.

10) Aun cuando esto pueda sonar a provocación en un país con más de 2 millones de parados, que *el crítico haga otra cosa.* No es bueno para la crítica teatral, ni para la salud intelectual del que la ejerce, que la vida profesional de éste gire agobiantemente alrededor de aquélla. No es bueno que la crítica sea su único documento de identidad intelectual, su único asidero, la ocupación que absorbe obsesivamente su vida profesional. Una cierta distancia, una cierta desafección, resulta aquí saludable.

Ya, ya sé que todo esto es ilusorio, que buena parte de ello escapa a la propia voluntad del crítico y de los profesionales del medio, que depende de la dictadura del diario, de las costumbres -que no de las leyes- del periodismo, etc. Pero su aplicación parcial o tendencial al propio ejercicio de la crítica tradicional podría dar resultados sorprendentes.

## Otras cuatro advertencias

Acabo. Y lo hago, como al principio, con unas cuantas advertencias: exactamente cuatro.

— La primera es que, como espero que haya quedado implícito, no creo que el asunto consista en buscar *una alternativa* a la crítica teatral vigente, sino de buscar y poner en marcha *alternativas*, así, en plural. Precisamente, uno de los elementos más perniciosos de la situación actual es la terrible uniformidad de estilos, herramientas, puntos de vista, discurso, etc. de la crítica teatral. Es preferible la variedad, el ruido, a este pitido monocorde.

— La segunda es que la mera aplicación parcial, aproximada, dubitativa e, incluso, ¿por qué no?, errónea de estas u otras propuestas sería ya bastante. No se trata de elaborar minuciosamente sobre el papel una o unas alternativas a la crítica teatral. Sino de sacudirla, reanimarla, hacerla reflexionar sobre sí misma.

— La tercera es que debiéramos huir en este terreno de actitudes conservacionistas. Hay quienes opinan que la crítica teatral al uso se encamina hacia su lenta, pero inexorable defunción. Bien, tanto peor si la crítica teatral muere. Pero ello nos debiera ser indiferente a la hora de tratar de cambiarla. No es el intento por evitar su sepelio lo que nos debe llevar a buscarle alternativas. Sino el convencimiento de que, en la situación actual del teatro, mientras la crítica se siga ejerciendo -y se siga ejerciendo «así»-, será siem-



“Las alegres casadas” de Windsor, de W. Shakespeare. Dirección: Carme Portaceli. (1995). (Foto: Pau Ros).

pre necesario intentar que sea un factor revitalizador de la actividad teatral y no uno más de sus enterradores.

— La cuarta y última es que el propósito de todo este disparate -vuelvo a insistir en ello- no es más que tratar de alimentar un debate, una reflexión, entre todos los aquí presentes. No trato de tirar la piedra y esconder la mano. Pero creo sinceramente que lo que puede tener algún interés no es discutir si lo que he dicho es más o menos acertado, más o menos práctico, sino explicitar las reflexiones que de ello puedan -ojalá- derivarse. Con toda humildad, lo único que he intentado es seguir la recomendación que Barthes hace a los críticos: no tener miedo a que las palabras deliren.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. XXI edición. Madrid, 1992.

<sup>2</sup> Para ésta y las demás citas del autor, ver *Crítica y Verdad*. Roland Barthes. Siglo XXI Ed. Madrid, 1972.

<sup>3</sup> No todo el mundo puede ver la verdad, pero todo el mundo puede serla...»

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. Louis Althusser. Ed. Anagrama. Barcelona, 1970.

<sup>5</sup> Me refiero a los trabajos de la llamada Escuela de Constanza (Jauss, Isser...). Ver, en especial, *Pour une esthétique de la réception*. Hans Robert Jauss. Ed. Gallimard. París.