

La conspiración estéril y otros crímenes de los críticos

WILSON ESCOBAR RAMÍREZ¹

Desagravio primero

“Mi pieza comienza con el actor que baja al patio de butacas y estrangula a un crítico, y lee en voz alta, de un pequeño cuaderno negro, todas las humillaciones sufridas que ha anotado. Luego vomita sobre el público. Después de lo cual se va y se pega un tiro en la frente”.

Este texto de Ingmar Bergman (1992) puesto a manera de un manifiesto en su Diario de trabajo el 19 de julio de 1964, ilustra con precisión irónica el divorcio evidente entre la crítica y la creación, o mejor, entre el oficio del crítico y el oficio del dramaturgo, el director o el actor.

Esta tensión manifiesta en el terreno de las artes de la representación se torna mucho más aguda cuando se piensa en el espectador: ¿Está entendiendo aquel debate? ¿Sabe del por qué de la ira del actor? ¿Qué le ha hecho el crítico? ¿Este es culpable de su desafuero?

Casi nunca el crítico, o quien oficia como tal, considera a sus lectores como sus iguales; en términos académicos, difícilmente piensa en entablar un diálogo con pares. La “democracia intelectual”, de la que hablara Guillermo Cabrera Infante -uno de los pocos críticos que

entendió bien su deplorable ejercicio, haciéndose pasar por “Caín” durante muchos años de escritura irremediable- hace que con frecuencia alguien, entre el público, llevado tal vez por el desvelo y la incomodidad, tome la iniciativa de escribir, de traicionarse a sí mismo, de traicionar a sus colegas del patio de butacas.

Ramón Gaya ofrece la clave del por qué ese malentendido histórico y sitúa el debate en los que llama “cultivadores profesionales: los historiadores, los críticos, los estetas”. Advierte cómo estos cultivadores no le han parecido nunca culpables; son, por el contrario, “víctimas de un error inicial, solemne, inmóvil, que consiste en partir de la idea -por eso se produce el error, por partir de una *idea* y no de un sentimiento- de que arte y realidad son dos cosas distintas, separadas” (Gaya, 1999, p. 14).

El pintor y escritor español observa cómo, durante siglos, se pensó que el arte era una especie de *comentario* que los artistas hacen de la realidad. En contraposición -considera- el arte es vida él mismo “y no puede separarse de ella para contemplarla”. Una actitud que es justamente la que asume el historiador, el crítico, el esteta, cuando se enfrenta a la obra de arte: “no lo hace como hombre -con un compuesto natural de ignorancia y saber- sino como *perito*; deja, pues, automáticamente, de ser *alguien*, para convertirse en *algo* y, a partir de ese momento, todo lo que sucede no sucede ya dentro de un espacio vivo y entre seres vivos, sino entre *cosas*, entre simples cosas inanimadas” (Gaya, 1999, p. 16).

¹ Licenciado en Filosofía y Letras. Profesor del Área de Lenguaje Escrito del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. wilsonescobar@gmail.com

De tal suerte que el crítico, al no poder acercarse a una obra con naturalidad de hombre, con la simpleza y el desprendimiento de un “ser sin mayores atributos”, ahora posa de tirano intelectual: juzga, controla e interroga como el policía, y en ese equivocado oficio de gendarme no logra establecer relación alguna con la obra y, por el contrario, se ha incomunicado de ella en virtud de esa opacidad.

Su intención desde el comienzo ha sido precisamente esa: incomunicarse, asumir un lenguaje de esperanto, un lenguaje pretendidamente universal, entendible para esa raza que habita desde la platea hasta los palcos, pero cuya inutilidad es el común denominador a todas sus acciones interpretativas.

“El gran público no entiende”, murmura entonces el crítico desde su elocuente silencio, ante el desprevenido lector-espectador que hace su reclamo justo; su silencio está cargado de mixturas: las impresiones directas del montaje que acaba de ver, los comentarios sutiles de quienes contrastan sus primeras aproximaciones críticas, la mirada acusadora del dramaturgo que le compromete con sus intenciones escénicas. Mixturas que luego vomitará, como el actor de Bergman, sobre los actores, el dramaturgo y el mismo público. Sólo que a diferencia de éste el crítico no se pegará un tiro en la frente....

¿Qué hacer entonces con ese crítico? ¿Legitimarlo como una especie mayor porque simplemente dejó de ser cómplice del espectáculo, o porque ahora lo es y hace parte de la selecta familia de los que “comprendieron” el espectáculo?

Desagravio segundo

El crítico se alindera con sus emociones al otro lado de las emociones generaliza-

das. Entonces profundiza su incomunicación: insiste en convencer al “gran público que no entiende”, de aquello que él vio y que el público no ha visto. Se toma la licencia de defender lo inusitado, porque nadie lo ha visto, o atacar lo respetado porque pertenece a la sabiduría del público, y es incapaz de caer en cuenta de que para escapar a una fórmula que odia -las emociones cómplices- ha caído en otra que legitima sus mentiras: las verdades propias, a contracorriente de aquellas emociones que han impregnado la mente del espectador en el patio de butacas.

Así, cuando la “verdad” del arte, o el arte verdadero se erige ante sus ojos, tampoco es capaz de verlo. Cuando lo verdadero de ese arte coincide dónde efectivamente lo espera, se confirma entonces la perversión de su oficio: la conspiración estéril.

Sí, el crítico es un conspirador estéril, eternamente estéril. Su “sabia locura”, (como describía el crítico chileno Sergio Vodanovich la proeza de los manizaleños al fundar un festival de teatro en estos confines andinos), le acompaña con el poder que otorga la conquista de la palabra escrita; su conspiración se inicia con la representación misma del espectáculo; allí va aunando motivaciones para oficiar como una especie de deidad en el anchuroso terreno de los sentidos y las significaciones, un



Obra Ricardo III. Teatro El Paso. Colombia

escenario desde el cual da gloria a un mortal actor o, simplemente le envilece. Su silencio es elocuente, nada desprevenido: en su sombrío espíritu acusa de la ansiedad de un juez impostor que precipita su martillo; sus imágenes van por un lado, mientras la representación del espectáculo intenta, inútilmente, señalarle otras imágenes sobre el escenario. ¿Estrabismo o miopía?

Su conspiración se torna más aguda cuando se le inquiere por la obra que ha

visto: el crítico evade, intenta decir, pero elude; analiza pero matiza; afirma pero pondera. Una vez en su cuartel de invierno el crítico traiciona lo híbrido e insustancial que ha sido su lenguaje público, e inicia entonces un recorrido por la depuración e independencia de aquella impostura intelectual.

Avivado por el fuego interior de

su soledad, el crítico ha sacado adelante su pequeño experimento y pretende ahora socializarlo o, talvez, exponerlo a ese “gran público que no entiende”. Ahora oficia de actor exhibido en un escenario ventajoso donde no existen paredes que oigan, donde la palabra es muda y nulo el gesto: la ceremonia de los sentidos queda reducida a un llano discurso de verdades indiscutibles, cuya condición se da en la actitud que ha tomado el crítico como comunicador de lo incomunicable. Su conspiración contra la

obra y contra sus propias percepciones se ha tornado tan estéril, como estéril es su oficio. Su crítica, resultado de múltiples traiciones, es tan fugaz como el *raccord* que empalma una imagen con otra en el cine, como el parpadeo de un espectador en estado pre-onírico. Su “gran obra” está destinada a envejecer prematuramente, incluso, a desaparecer como lo preconiza Bruno Bert: “En el aquí y el ahora, la crítica teatral prácticamente parece no interesarle a nadie. Y en este ‘nadie’ por supuesto incluyo a los tres destinatarios básicos del hacer escénico: los productores, los hacedores y el público. Aunque con este último todavía hay esperanza” (2003).

De pedagogías y signos críticos

Pero la crítica es un mal necesario, se dice, y lo dicen los artistas, que esperan con ansiedad la reseña crítica de su última función. Ha estado allí desde los orígenes mismos del espectáculo, si se atiende al hecho de que todo espectador, en cuanto tal, asiste a un espectáculo, termina convertido en un analista, en la medida en que, como lo expone Pavis, “señala, comenta, nombra, privilegia”. Aún más, selecciona, relaciona, jerarquiza o excluye algún elemento de la experiencia vivida; en otras palabras y siguiendo a Gadamer, “ver significa articular” (Gadamer, 1977, p. 132). La mayoría de las veces este análisis común recalca en la descripción de la historia o fábula (cada vez más difusa y confusa en el teatro contemporáneo), o en la narración de los acontecimientos escénicos más destacados, también llamados tiempos fuertes.

El arte en general, las artes de representación que generan una experiencia



viva y concreta, y dentro de ellas el teatro, se erigen en instrumentos de formación para el espectador ya no sólo para perfilar o consolidar un gusto o una mirada estética, sino que a su lado se construyen referentes interpretativos como las críticas o los comentarios de prensa y publicaciones especializadas que encausan esa necesidad de comprensión de lo visto o lo vivido en el arte.

Así, siguiendo a Pavis, se podrían identificar dos tipos de análisis frecuentes: el análisis reportaje y el análisis reconstrucción.

El primer sentido del análisis (el análisis reportaje) refiere al proceso de construcción de sentido que el espectador/analista hace en directo, al caliente, casi de forma paralela a la construcción representacional del espectáculo y va cobrando madurez una vez ha terminado la función y en los minutos posteriores. Este tipo de análisis trata de “captar el espectáculo desde su interior, la vivacidad de la acción, y de restituir el detalle y la fuerza de los acontecimientos, experimentando concretamente lo que el espectador siente durante la representación” (Pavis, 2000, p. 26).

Uno de los deberes de tal análisis consiste en ofrecer testimonio de su emergencia, de la forma como va apareciendo y evolucionando, poniendo para ello la experiencia al servicio de las impresiones inmediatas y su influencia en la formación de sentido (y de los sentidos). He allí la importancia de la crítica dramática, que al elaborarse desde el horizonte de lo inmediato y lo espontáneo conserva el rastro de esas impresiones, cuando en verdad logra transcribirlas en esa “metáfora de la primera impresión” que restituye a su manera el espectáculo vivido.

El segundo tipo de análisis se realiza siempre *post festum* y reúne “una colección de indicios, reliquias o documentos de la representación, así como las declaraciones de intensiones de los artistas escritas durante la preparación del espectáculo y las grabaciones mecánicas efectuadas desde todos los ángulos y todas las formas posibles (banda sonora, vídeo, película, CD-ROM, ordenador)” (Pavis, 2000, p. 26).

Esta convergencia de materiales preexistentes apunta a restituir una parte de la experiencia estética que tuvo el público. Algo que es posible si se hace una relación mediatizada y abstracta con el objeto y la experiencia estéticos, lo cual aleja la tentación de juzgar o evaluar los datos estéticos objetivos, en sí mismos.

He aquí el sentido formador del análisis que reconstruye el espectáculo, pues desde sus pliegues expositivos centra su atención en el estudio del contexto de la representación, para conocer su naturaleza. “Se puede tratar del lugar y del público de una noche determinada, de sus expectativas, de su composición sociocultural, pero también del lugar y las circunstancias concretas de la representación” (Pavis, 2000, p. 27).

La discusión sobre los límites mismos del análisis sigue abierta a nuevos desafíos, en tanto supone adaptar la mirada a la multiplicidad de espectáculos en plena mutación y en permanente búsqueda y mezcla de lenguajes en la escena.

En el centro de estas reflexiones teóricas se sitúa la pretendida dicotomía “experiencia” o “reconstrucción”. Sin embargo, es claro que ambos horizontes de análisis no se excluyen. Si bien la experiencia individual del espectador enfrentado por una sola y única vez a la representación podría ser suficiente

para el análisis, en tanto es su propia verdad del acontecimiento escénico, la reconstrucción histórica que pueda hacer de la representación una posterior teoría deberá hacer un juicioso rastreo de los residuos del acto teatral.

A su turno, la segmentación del espectáculo, pese a todas las dudas generadas, sigue siendo vital en el análisis, pero supone el reto de desligarse del texto como eje articulador y trascender con su mirada hacia el “ritmo global del espectáculo, de las acciones físicas y de la composición musical de la puesta en escena” (Pavis, 2000, p. 36), con lo cual ya no se hablaría de una segmentación de la representación en función del texto, sino en función de la adecuación o no entre el texto y el escenario y de la puesta en escena .

La cuestión de la subjetividad

Pavis revisa el craso error que cometió la semiología clásica cuando en su intento por evitar el discurso impresionista del espectador, o “arbitrariedad espectacular”², eliminó de tajo la mirada subjetiva del mismo, una mirada que -como lo señala- “nunca es neutra” y teje una interesante relación con la escena y en particular con el actor.

Es bastante sugerente la comparación de índole metafórica que, de cara a los juegos indefinibles del actor y el surgimiento de la emoción, hace Pavis

entre la mirada que lanza el espectador con la forma como registra la realidad escénica una cámara de cine: punto de vista, distancia, escala de planos, encuadres, ajustes mediante el montaje, asociaciones libres del montaje en el interior del plano, etc.

El reto en esa mirada es llegar a la máxima de Eugenio Barba cuando pensaba en “esos raros espectadores capaces de seguir o de acompañar al actor en la danza del pensamiento-en-acción”. Es decir, hacer suya la biografía del actor a través de una experiencia propia del movimiento y una *propiocepción* del pensamiento-en-acción del cuerpo del actor.

La naturaleza del espectador

Carlos Reyero (2005) nos recuerda que la nuestra es una época de tolerancia estética, que ha sabido superar la dicotomía clásica, profundizada por el academicismo decimonónico, en la cual lo perfecto y lo imperfecto eran categorías claramente diferenciables.

Esa tolerancia estética ha venido transformando en los últimos tiempos las artes de la representación y, con ellas, la naturaleza del espectador. En principio el planteamiento esquemático que tiende a poner al espectador del lado de los “pasivos sumisos”, se cae de su peso cuando el cuerpo comienza a hacer portable la cultura, es decir, cuando las tecnologías comunicacionales se adhieren al cuerpo y transitan con él llevándolo a los más diversos territorios de la intimidad y la sociabilidad los sonidos, la información y el entretenimiento, que antes lo sujetaban a un solo lugar (Canclini, 2007, p. 63).

De tal suerte que si por espectador entendíamos a quien asiste a un espec-

2 Al introducirse en la noción del comentario en el caso del cine, Ramón Carmona advierte que éste debe cuidarse de la llamada “arbitrariedad espectacular” que hace que un mismo film represente cosas distintas y a veces contradictorias para personas distintas o incluso para una misma persona en momentos diferentes de aproximación (Carmona, 1991, p. 45).

táculo público y “mira con atención”, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua en su vigésima primera edición de 1992, en una etapa “oculo-céntrica” como la que se está viviendo hoy, donde el ojo se está enfrentando cada vez a más funciones, el ejercicio de mirar con atención -mejor diríamos espectar-demanda de retos cada vez más intrincados que superan la simple contemplación pasiva.

Así, como lo expone Canclini, antes “se pensaba que la noción de espectador cambiaba según el objeto o espectáculo, y la *distancia* que tenía con los actores: de la platea al escenario en el clásico teatro a la italiana, de la tribuna a la cancha en los estadios, del sillón de la casa a la pantalla televisiva. Hoy, aun dentro de un mismo arte, deporte o medio de comunicación, el lugar del espectáculo es inestable” (Canclini, 2007, p. 69); puede suceder -en el caso del teatro- en el mismo territorio del patio de butacas (con un actor que comparte silla en la platea); éste, el patio de butacas puede invadir el territorio de la escena y compartir la acción dramática (la disposición de un sector del público o la totalidad del público subido, ocupando el espacio escénico al mismo tiempo que los actores), puede situar debajo de ella al espectador, éstas entre muchas otras hibridaciones espaciales.

“Mirar” es pues una acción limitada para todo lo que supone la naturaleza de un espectador de la escena hoy, si bien la palabra está estrechamente ligada a los orígenes mismos del teatro en la antigua Grecia, “el lugar donde se ve ... mirador u observatorio”, como nos lo recuerda Jorge Dubatti en su *Filosofía del Teatro I*. A cambio, la evolución misma de las formas teatrales ha supuesto una inmersión

en la “cultura convivial”, de encuentro entre espectador y espectáculo y entre espectadores mismos, en la que intervienen componentes sensoriales del cuerpo poético, como los visuales, los auditivos y los olfativos, y que extienden la idea de “mirar” u “observar” hacia un universo más completo como el de “percibir” con todos los sentidos y “por extensión, experimentar, vivir una experiencia” (Dubatti, 2007, p. 133).

El espectador como dramaturgo

“La nuestra es una sociedad saturada de imágenes, donde la tentativa de territorializar lo visual por sobre otros registros de la experiencia no deja, sin embargo, de evidenciar cierta *anorexia de la mirada*, cierta saturación que anestesia que banaliza aún las imágenes más terribles, que nos insta como educadores a pensar una nueva pedagogía de la mirada” (Dussel y Gutiérrez, 2006, p. 11).

Una pedagogía que debe poner en cuestión una tradición que se ha instaurado en los sistemas educativos modernos y según la cual la imagen ha sido considerada como una forma de representación inferior y menos legítima que la escritura, al punto en que se le ve como llano soporte de aquella, como instrumento mediante el cual otras formas de expresión encuentran en la imagen su argumento de ilustración, casi redundante, para explicarse o esclarecerse. De allí que se hace cada vez más necesario y se constituye en una tarea educativa de primer orden, proponer otros vínculos entre palabras e imágenes, “otros modos de trabajo con las imágenes, analizando la carga que contienen, ‘abriéndolas’ en su especificidad y poniéndolas en relación con otras imágenes, relatos, discursos e

interpretaciones de esa realidad (Dussel y Gutiérrez, 2006, p. 12).

Una vez más y desde otra perspectiva, la educación tradicional es puesta en cuestión: “la educación y la formación de lectores y espectadores críticos suelen frustrarse porque... las políticas culturales se repliegan en una escena predigital. Insisten en formar lectores de libros y, además, espectadores de artes visuales, mientras que la industria está uniendo los lenguajes y combinando los espacios: se hacen libros y también audiolibros, se hace cine para las salas y para el sofá y el automóvil” (Canclini, 2007, p. 24). Y diríamos: se hace cine con atmósferas teatrales, y teatro que se parece al cine.

Así, las artes, y en particular el teatro, promueven hoy más que nunca la participación del espectador a través de “principios pasivos” y “principios activos”,

como apunta Frank Popper (cf. Cueto, 2007, p. 16). Entendiendo por “principios activos” aquellos que promueven la participación del espectador desde un comportamiento explorativo del espacio artístico o desde un comportamiento manipulativo del objeto artístico, suscitando la presencia y desarrollo del “homo ludens” y que desemboca en la llamada “obra abierta” pregonada por Umberto Eco. Y por “principios pasivos” aquellos que centran la atención visual y mental del espectador, desencadenando procesos perceptivos, psicológicos, simbólicos, imaginativos, etcétera”.

Inocencia primera

En este horizonte de mutaciones e hibridaciones, la presencia del crítico como acompañante del espectáculo y, aún más, del proceso mismo que conduce a la representación, podría cobrar



Obra Or, tal vez la vida sea ridícula. Complot teatro. Uruguay

importancia si se escucha la voz cada vez más vigente del dramaturgo simbolista Maurice Maeterlik, cuando clama por un teatro que “trata de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir (y) de hacernos escuchar, por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo solemne e ininterrumpido del ser y su destino”.

Si al final la obra representada se reduce a un diálogo sobre la existencia, la crítica ha de ser, siguiendo a Todorov,

“un diálogo, un encuentro entre dos voces -la del autor (creador/es) y la del crítico- en el cual ninguna debería tener privilegio sobre la otra” (1991). ¿Qué ha faltado para que el crítico entre a alimentar ese diálogo? Una vez más Ramón Gaya nos ofrece la salida: “... Ha faltado la inocencia, una especie de ignorancia viva, positiva, limpia, esa ignorancia que es sin duda una último reducto de la sabiduría primera, es decir, de la única sabiduría existente, preexistente, anterior a todo” (1999, p. 17).

Referencias

- Bergman, I. (1992). *Imágenes*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Bert, B. (2003). El presente de la crítica. *Revista Paso de Gato*, (núm. 7).
- Canclini, N. (2007). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, México: Editorial Grijalbo.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, España: Cátedra.
- Cueto, María Jesús (2007). El laberinto de los sentidos. En *De la obra al espectador. Lo bello, lo Kitsch, lo distante*. Intercambio Bilbao-Bordeaux: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atuel.
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. (1996). *Educación la mirada, políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial.
- Gadamer, Hans (1977). *Verdad y método. Tomo I*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- Gaya, R. (1999). *Obra completa, tomo I*. Madrid, España: Pre-textos.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Reyero, C. (2005). *La belleza imperfecta*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona, España: Paidós.