



✂ **JORGE DUBATTI**

CRÍTICA TEATRAL

y criterios de valoración para el espectador

*Las preguntas: ¿qué es la poesía?, ¿es éste un buen poema?,
constituyen las dos metas teóricas de toda labor crítica.*

T.S. Eliot (1999: 44)

En la vida real, un acontecimiento —esto es, relativamente un descubrimiento!— es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos; pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquél que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de discernimiento. Alguien se suicida. ¡Problemas de negocios!, dice el burgués. ¡Amor desgraciado!, dicen las mujeres. ¡Enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, dice el fracasado. ¡Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria!

August Strindberg (1982: 91-92)

POIESIS, FUNCIÓN ONTOLÓGICA Y VALORES

Señalamos en *Filosofía del Teatro I* (2007: 114-115) que en ocasiones, más allá de la voluntad y el deseo del artista, la *poiesis* no se produce. También dijimos que, en otros casos, la *poiesis* acontece pero lamentablemente no es atendida por la comunidad de espectadores, ni por los críticos, o es apreciada con indiferencia o negativamente. Se enfrenta así un campo problemático que debe discriminarse en dos preguntas diversas que reenvían a áreas diversas de la Filosofía del Teatro: ¿Hay *poiesis*? ¿Qué valor se le atribuye a la *poiesis*?

La primera: ¿Hay *poiesis*?, se responde atendiendo al problema de la función ontológica y el estatus objetivo de la *poiesis*, sobre el que hablamos en *Filosofía del Teatro II* (2010: 57-90). La segunda: ¿Qué valor se le atribuye a la *poiesis*? ¿Es buena o mala, bella o fea, perjudicial o beneficiosa?, implica el problema de la ontología de los valores, la axiología, y está estrechamente ligado a los

juicios críticos de valoración del arte. García Morente ubica la respuesta a si hay *poiesis* entre los *juicios de existencia*; la respuesta a si es buena o mala, entre los *juicios de valor* (2004: 392 y sigs.).

Es fundamental no confundir ambos problemas, porque son distintos: no es que hay *poiesis* cuando es buena o bella, y no hay *poiesis* cuando (o porque) es mala. Hay cuando sencillamente acontece. Si es buena o es mala, es otra cuestión.

Lo cierto es que ambos problemas —como señala Eliot en *Función de la poesía y función de la crítica*— constituyen el núcleo fundante de la labor crítica. Una de las funciones del crítico teatral consiste en reflexionar sobre la problematicidad del *buen teatro* y el *mal teatro*. Y más allá de lo antipático que esto suena, no sólo los críticos sino los mismos artistas y los espectadores están todo el tiempo produciendo juicios de valor sobre *buen teatro* y *mal teatro*. Especialmente los espectadores cumplen hoy una función esencial en el desarrollo y la difusión del





ESPECIALMENTE LOS ESPECTADORES CUMPLEN HOY UNA FUNCIÓN ESENCIAL EN EL DESARROLLO Y LA DIFUSIÓN DEL TEATRO Y EN LA PRODUCCIÓN DE PENSAMIENTO CRÍTICO.

DE LA SERIE ROMINA (4), EN MONOTONO / FOTOGRAFÍA 35 MM

teatro y en la producción de pensamiento crítico. Lo que sostiene el teatro de Buenos Aires no es el periodismo ni la publicidad sino el “boca en boca”, institución de la oralidad que consiste en la recomendación que realiza directamente un espectador a otro, modalidad afianzada frente a la pauperización de la crítica profesional en los medios masivos. Por más avasalladora que sea la publicidad, por más elogiosas que sean las críticas profesionales, si a los espectadores no les gusta el espectáculo la sala se vaciará muy pronto. O al revés: muchos espectáculos independientes que no han recibido comentarios en los medios, trabajan a sala llena. Otros, de cualquier circuito (oficial, comercial, independiente), castigados con críticas negativas, sostienen sin embargo la convocatoria. Es el efecto del “boca en boca” o “boca-oreja”. Imperceptiblemente trabaja la tupida red del “No te lo pierdas”, el “Andá porque está muy bueno”, el “A mí me encantó”, o el “No vayas”, el “Me aburrí como loco”, expresiones sinceras, desinteresadas y efectivas

por confiables, dichas a los amigos, familiares, conocidos y extraños al pasar de la conversación. Por ejemplo, el boca en boca de los espectadores se ha convertido en la institución crítica más potente de Buenos Aires. De la misma manera, la caracterización del *buen teatro* y el *mal teatro* forma parte del ejercicio académico de evaluación de las prácticas teatrales, ya sea en la calificación de una tesina de práctica artística o en la supervisión de una puesta en escena o incluso en la discusión con docentes y alumnos sobre las producciones del campo teatral.

Ahora bien: García Morente afirma que hay una “objetividad” de los valores, que éstos no responden a mero ejercicio caprichoso de la subjetividad: “Por el hecho de que los valores no sean cosas, no estamos autorizados a decir que sean impresiones puramente subjetivas del dolor o del placer. Esto empero nos plantea una dificultad profunda” (2004: 394 y sigs.). ¿Con qué parámetros garantizar que nuestros juicios de valor crítico no son meras impresiones subjetivas?

Es cierto que Baudelaire escribió que el crítico de arte vale más por su subjetividad que por su objetividad: “Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y poética; no esa otra, fría y algébrica que, bajo pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor, se despoja voluntariamente de todo temperamento; siendo un hermoso cuadro la naturaleza reflejada por un artista, debe ser ese cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, el mejor modo de dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía” (1948: 147). Sin embargo, la subjetividad de la que habla Baudelaire está forjada sobre la experiencia de reconocimiento de la objetividad de los valores. El crítico debe profundizar en su subjetividad, que acaso sea uno de sus instrumentos más preciados. Pero también conocer las reglas básicas del arte (un tema que, en tiempos de problematicidad y desdelimitación de lo artístico, multiplica su complejidad (véase *Filosofía del Teatro I*, Cap. I).

COORDENADAS PARA LA VALORACIÓN CRÍTICA. ARGUMENTACIÓN Y SERENDIPIA

El trabajo con la objetividad de los valores exige una crítica con fundamentos, una crítica argumentativa, y especialmente una crítica con autocrítica (acaso el más grave problema del ejercicio de la crítica teatral argentina esté allí: es su carencia de autocrítica). Una crítica con capacidad de *serendipia*, de encontrar valores donde nadie los ve. A través de veinte años de tarea como crítico teatral (en diarios y revistas, en radio, en televisión, en la web, desde la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, en las clases discutiendo con alumnos universitarios, en la tarea de evaluador académico y de jurado) me ha sido muy útil elaborar un conjunto de coordenadas, ejes o criterios (una “escala de valores”, según palabras del maestro Luis Ordaz) con los que producir mi discurso a la hora de analizar e incluso evaluar (en un concurso, por ejemplo) las obras ante las que me enfrento. Sintetizo en diez coordenadas orientativas, que considero base para la discusión.

La primera es la *adecuación*: no puedo trabajar si

no ajusto mi mirada de espectador-crítico-analista al *estatus objetivo* de la *poiesis* (lo que está ya en el acontecimiento), lo que plantea la poética que se despliega ante mis ojos. Me pregunto qué quiere proponer, dentro de qué procedimientos y estructuras espectaculares, qué competencias me está reclamando, qué me pide que haga. ¿Qué pretende ofrecer? Este punto de partida es fundamental porque de la determinación del estatus objetivo dependerá todo mi trabajo, todo lo que sigue a continuación. En la adecuación suelen irse al menos los primeros cuarenta minutos de expectación.



POÉTICA Y TÉCNICA VAN DE LA MANO, SE DEFINEN MUTUAMENTE.

Esa adecuación se vincula estrechamente al principio de amigabilidad o disponibilidad de la mirada crítica. El espectador se torna así en un “compañero”, un *cum panis*, alguien que “comparte el pan” con el artista y los técnicos.

El segundo eje es la *técnica*: de acuerdo con su estatus objetivo, cada espectáculo está exigiendo una técnica correspondiente. Poética y técnica van de la mano, se definen mutuamente. Puede tratarse de una técnica muy cerrada (como en algunos géneros hipercodificados: la ópera tradicional, la danza clásica, el teatro negro, el teatro realista, el sainete, el títere de retablo, etc.) o más abierta (la danza contemporánea, el teatro experimental, el teatro no ilusionista, el teatro “tosco” popular, etc.), e incluso heteróclita, híbrida, múltiple, de mezclas contrastantes, de disolución, inclasificable. Debo reclamarle a cada espectáculo la técnica que le corresponde de acuerdo con la propuesta de su estatus objetivo. Si en una obra de teatro negro se ve a los manipuladores... Si en un espectáculo realista el actor se desconcentra y se tiente... Puedo aprobar u objetar por la técnica.

Llamo al tercer ángulo *relevancia simbólica*: me refiero a la importancia temática y simbólica del espectáculo, a partir de la evaluación de los campos temáticos que representa, sus tesis, ideas, problemas, conflictos, preocupaciones y aspectos contenidistas que enfoca. Es decir, la materia de la que habla, el QUÉ. Por ejemplo: temas históricos, sociales, filosóficos, de relaciones humanas, generacionales, artísticos, políticos, etc.,

ya sea con un tratamiento universal y/o localizado. Es el parámetro de la significación/interpretación del espectáculo, y acaso el más engañoso, porque finalmente —como veremos— no alcanza con los temas para hacer buen teatro.

El cuarto es la *relevancia poética*: se refiere a la pregunta por los aspectos formales, composicionales, estructurales. El CÓMO está compuesto y construido el espectáculo, la indagación de la estructura del artefacto. El plano de los artificios, de los procedimientos, de la invención formal. Por ejemplo, cómo está construida la historia que cuenta, si utiliza tales o cuales procedimientos para el despliegue escénico, qué aspectos destacables pueden apuntarse en la estructura dramática, literaria, el vestuario, la iluminación, la escenografía, etc. Esta es acaso la coordenada más fascinante y compleja, donde hay que leer el detalle en su relevancia. Una poética está hecha de miles de detalles composicionales, y en el juego infinito de esos detalles se juegan sus valores.

Por supuesto, relevancia simbólica y relevancia poética se cruzan, del qué al cómo y del cómo al qué, casi siempre son inseparables, de la misma manera que lo son todos los ejes que desplegamos. No son niveles de lectura, más bien ángulos desde el que se enfoca un mismo objeto único e indivisible.

El quinto es la *relevancia histórica*: tiene que ver con lo que ese espectáculo, en tanto acontecimiento, significa para la historia de un país, de una ciudad, de un pueblo, de una comunidad, de una gestión, de un campo teatral, del arte, etc. Un espectáculo puede ser escasamente relevante en muchos aspectos (simbólico, poético, técnico), y sin embargo poseer una gran importancia histórica (porque, por ejemplo, es la primera vez que se estrena ese autor en la Argentina, o que se hace una apuesta comercial de tales características, o es oportuno que se estrene esa obra en el marco de determinada situación social o política, etc.). El estreno de determinados creadores, más allá de sus logros específicos, siempre constituye un acontecimiento histórico.

La sexta coordenada es *ideológica*: el evaluador y analista tiene el derecho de aprobar u objetar ideológicamente un espectáculo desde la parcialidad de su propia ideología y su sistema de creencias, concepciones y visión de mundo. Generalmente la

EL ESTRENO DE DETERMINADOS CREADORES, MÁS ALLÁ DE SUS LOGROS ESPECÍFICOS, SIEMPRE CONSTITUYE UN ACONTECIMIENTO HISTÓRICO.

ideológica constituye una posición subjetiva que enfrenta otras esperables. Por ejemplo, una lectura política podría oponerse a otra. Una visión religiosa podría oponerse a otra. Una visión feminista sin duda plantea una fricción con las posiciones machistas establecidas en muchas sociedades. Un espectáculo como *El fantasma de la Ópera* podría ser cuestionado en Buenos Aires desde una mirada localizante, contra la homogeneización cultural de la globalización, en tanto se trata de un teatro de sucursalización, franquicia o “macdonalización” transnacional. Y así es visto por muchos artistas del teatro porteño. El eje ideológico no pretende objetividad y es uno de los más importantes en el ejercicio del pensamiento político de la crítica.

El ángulo siguiente se vincula a la *génesis del espectáculo*: este eje pone más el acento en los procesos para llegar al espectáculo, en el trabajo y el camino recorrido, que en los resultados escénicos. Por ejemplo, muchas expresiones del teatro comunitario que realizan los vecinos en los barrios, valen más por la experiencia de trabajo social y asociación, por su capacidad de reconstitución de los vínculos sociales, que por los resultados artísticos. Para poner en ejercicio este parámetro el evaluador debe tener información sobre las características de los procesos y el trabajo realizado para llegar al estreno.

El octavo considera la *efectividad y estimulación del espectador*: se trata de valorar el espectáculo por el efecto concreto que produce en el público durante el convivio. No se puede ignorar la presencia de los espectadores y su intervención en el acontecimiento teatral con los artistas y los técnicos. Hay espectáculos que valen más por su estimulación del espectador (por ejemplo, los espectáculos para niños y adolescentes, los que provienen de la televisión) que por sus méritos en otras áreas. ¿Acaso el público no merece ser estudiado en su comportamiento, al menos en su manifestación fenomenológica durante el acontecimiento convivial?

EL ESPECTADOR PERCIBE DE MANERAS DIVERSAS LA TEATRALIDAD, POR EJEMPLO, CUANDO SIENTE EN MEDIO DE LA FUNCIÓN QUE “NO PODRÍA ESTAR HACIENDO NADA MEJOR” Y QUE TODO LO QUE ESTÁ SUCEDIENDO EN LA ESCENA Y EN EL PÚBLICO ADQUIERE DIMENSIÓN DE INEXORABILIDAD.

El noveno es la *transformación o recursividad*: llamamos así a la capacidad de algunos espectáculos de generar cambios en el orden social, *a posteriori* del espectáculo, por su efecto de modificación social. Por ejemplo, Teatro Abierto en 1981, en la dictadura, o Teatrolaidentidad en democracia, o el teatro-foro que hace el grupo Los Calandracas con adolescentes para prevención del SIDA, educación sexual, etc.

Y finalmente el más importante: la coordinada de la *teatralidad singular del teatro*. Llamamos así a la *excepcionalidad de acontecimiento teatral*. Ese saber único y específico del teatro, comparable con la capacidad de levar del “soufflé” (según la metáfora que empleaba el sabio crítico uruguayo Gerardo Fernández). El teatro “leva” en la teatralidad o “no leva”, es decir, más allá de sus componentes o ingredientes, de sus temas,



técnicas y artificios, ofrece un acontecimiento inédito en sí mismo. Es lo que hemos sentido al ver *Claveles* de Pina Bausch, o *Wielopole-Wielopole* de Tadeusz Kantor o *Postales argentinas* de Ricardo Bartís... Vamos al teatro, en fin, por ese acontecimiento que sólo el teatro puede brindar, en tanto teatro, en la experiencia del convivio. El espectador percibe de maneras diversas la teatralidad, por ejemplo, cuando siente en medio de

la función que “no podría estar haciendo nada mejor” y que todo lo que está sucediendo en la escena y en el público adquiere dimensión de inexorabilidad, es decir, no podría ser de otra manera, nada parece contingente. Peter Brook habla de “teatro vivo”, eso que sucede en el acontecimiento teatral parece tener vida propia. Inexorabilidad de acontecimiento. ¿Cómo identifica un espectador la manifestación de la teatralidad? Por la intensidad de percepción (toma la atención, genera asombro, sorpresa, agita la memoria y los sentimientos, estimula el pensamiento y la afectación física, etc., funda una zona de experiencia y subjetividad en una nueva territorialidad).

Sin duda las coordenadas que abren y cierran son las más relevantes. Adecuación y teatralidad singular del teatro. ¿Acaso el teatro no es básicamente experiencia de diálogo y un saber específico, que nadie más que el teatro puede dar?

Las coordenadas me permiten desplegar en mí mismo a mi propio maestro, que me vigila y cuestiona: ¿estás leyendo bien?, ¿son pertinentes tus observaciones?, ¿trabajaste el eje de adecuación?, ¿o acaso tu visión —positiva, negativa— proviene de estímulos externos al espectáculo evaluado? Atiendo con cuidado las observaciones de mi desdoblamiento en mi voz autocrítica. Y dialogo argumentativamente con ella. ∞

Referencias

- Baudelaire, C. (1948). “¿Para qué sirve la crítica? Fragmentos del Salón de 1846” en *Pequeños poemas en prosa, Crítica de arte*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Brook, P. (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel. 2010.
- Eliot, T.S. (1999). *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- García M., M. (2004). *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada.
- Strindberg, A. (1982). “Prólogo a *La señorita Julia*” y “*La señorita Julia*” en *Teatro escogido*. Madrid: Alianza.