



# **Por una crítica deseante**

*de quién / para quién / qué / cómo*

---

*Federico Irazábal*

Irazábal, Federico

Por una crítica deseante : de quién, para quién, qué, cómo / Federico Irazábal ; ilustrado por Oscar Ortiz -1ª ed.- Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006.  
190 P.; 15x22 cm. (Estudios teatrales)

ISBN-10: 987-9433-46-7

ISBN-13: 978-987-9433-46-1

1. Crítica Teatral. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título  
CDD 809.2

Fecha de catalogación: 08/11/2006

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N°148/06  
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

CONSEJO EDITORIAL

- > Roberto Aguirre
- > Rafael Bruza
- > Ariana Gómez
- > Nerina Dip
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Silvia García Minervino (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación*)
- > Oscar Ortiz (*Ilustración de tapa*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 987-9433-46-7

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.  
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.  
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, Diciembre de 2006.  
Primera edición: 2300 ejemplares

Insensatos quienes lamentan la decadencia de la crítica, porque su hora sonó hace ya mucho tiempo, dice Walter Benjamín en una suerte de discurso necrológico. Y si quisiéramos seguir rastreando certificados de defunción de nuestra actividad podríamos encontrar algunos más que notables, y hasta incluso divertidos. Parecería ser que en muchos casos el solo planteo de esta desaparición merece ser disfrutada como si se tratase de una crónica de una muerte anunciada y anhelada. Y aclaremos que esto no ocurre exclusivamente en nuestro país, sino que a lo largo y a lo ancho del mundo, intelectuales o artistas anuncian, sin pena, algo que al menos nos debiera dar tristeza. Pero indudablemente los que la ejercemos a diario debemos haber equivocado el camino en algún determinado momento para devenir en seres siempre sospechados en cuanto a nuestras intenciones y objetivos. Sucede que en vez de ser compañeros de ruta, nos convertimos en jueces del arte, olvidando que es mucho más entretenido el lugar de cómplices y testigos.

1

¿En qué consiste entonces, según nuestra perspectiva, la mirada del crítico? Aquí deberíamos establecer una primera diferenciación. Cuando hablamos de la mirada del crítico no estamos hablando de la mirada crítica. Estos son dos elementos totalmente distintos que jamás deberían haber sido confundidos.

Cómo se produce esa confusión es algo lo suficientemente complejo como para que no pueda ser explicado en estas páginas; pero sí merece, al menos, algún tipo de alusión. Con la aparición de la llamada "sociedad de la información" y con "la división del trabajo" el crítico se autoerige en una suerte de animal muy extraño: el espectador profesional. Y los mismos críticos no hemos sabido establecer la diferencia. El espectador profesional sería aquel tipo de persona que simplemente porque va asiduamente al teatro deviene luego en crítico, pero para que esta operación se complete el crítico debió convertirse en juez del gusto y hacer primero que su gusto se convierta en norma. Así hoy, por ejemplo, no diferenciamos periodismo de espectáculos de crítica artística. Hoy, cualquier persona que disponga de una cámara, un micrófono o una página en blanco en algún medio puede erigirse en crítico, porque al fin y al cabo, lo único que se le pide es que diga si le gustó o no le gustó. Es decir, que realice un juicio. Pero el problema es que si el gusto es propio del espectador, el convertir el gusto en canon es la posibilidad que tiene el profesional, el espectador profesional. Esto afortunadamente no ha ocurrido tan fuertemente en algunas artes tales como

la literatura y las artes visuales. Pero aquellas que también forman parte del "show", como el teatro, el cine y la música, padecen estos problemas. Es fácil decir que la actuación de Norma Aleandro fue profunda. Cualquier persona que se haya sentido emocionada puede realizar ese juicio. Alcanza simplemente con ser una persona sensible.

El problema de la crítica no tiene que ver con si la actuación es profunda o la puesta en escena "acertada" (¿qué es lo acertado en el arte?). El problema aquí tampoco es tener el conocimiento adecuado como para analizar si tal propuesta actoral es coherente con relación al texto, a cómo dialoga con los otros signos que integran el espectáculo, a cómo se inserta en la historia de la actuación de una determinada cultura, entre muchos otros elementos. Porque para eso se estudia un poco y listo. El problema fundamental es pensar el problema del significado y no caer en la actitud académica tecnócrata y estructuralista. Adjetivar una actuación es lo que puede hacer muy fácilmente el espectador y cuando nos enteramos de esa opinión es porque esta persona se convirtió en un espectador profesional. Pero la pregunta aquí es ¿qué diferencia hay entre este sujeto y aquel adolescente al que le ponen una cámara enfrente al salir de alguna película taquillera producida por un canal de televisión? Ninguna. Ambas opiniones gozan de la fuerte arbitrariedad del gusto. Que me guste la actuación de un actor determinado en una obra tiene tanto valor de verdad como decir que no me gusta la lechuga. Es verdad. No me gusta la lechuga. ¿Pero qué hace que sea importante que se diga públicamente que a mí no me gusta la lechuga? ¿Aporta esto algún dato sobre sus valores alimenticios? Se vuelve únicamente importante que a mí no me guste la lechuga si primero yo me convertí en figura pública, en crítico estrella.

Volvamos ahora a nuestra diferenciación inicial: la mirada del crítico versus la mirada crítica.

La primera tiene que ver con lo que acabamos de describir, solo que en vez de verduras hablamos de arte. Esto es muy fácilmente rastreable en la televisión y en la radio. En la gráfica es más sutil. Y puede ser más sutil porque en los diarios y en las revistas de distribución masiva lo que importa es el medio más allá de lo que aporte el periodista en cuestión. Por eso al diario no le importa lo que dice el crítico, lo único que le importa es la calificación que algunas veces ni siquiera las hace el propio crítico. La calificación en el mundo del espectáculo es el equivalente al titular y la bajada en la sección de política: no importa el análisis lo que importa es el consumo veloz de la noticia sabiendo únicamente el título de la misma, puesto que al fin y al cabo para qué invertir tres minutos leyendo lo que el título resume en apenas un instante. El tema es que en el cuerpo de la nota está, dependiendo del crítico en cuestión, la justificación más o menos elaborada

de ese signo aberrante que luego será utilizado en la publicidad: "Clarín dijo: excelente". Todos los directivos de medios incluimos en algún lugar una frase que legalmente nos protege: "las opiniones aquí publicadas no necesariamente reflejan la opinión del medio" o "el medio no se hace responsable por las opiniones aquí publicadas". Pero que yo me haya enterado, hasta hoy ningún diario inició un juicio a una distribuidora de cine o productora de teatro comercial por convertir en opinión suya la arbitraria opinión de su crítico.

La segunda, la mirada crítica, tiene un valor bien diferente a la primera. La mirada crítica consiste en un trabajo que pese a estar asentado en algún tipo de juicio tiene en cuenta otros valores, otros elementos. Recurramos nuevamente al juego con lo culinario para explicarnos, puesto que como comer comemos todos, se vuelve más fácilmente comprensible, a tal punto que hasta el propio Nietzsche lo utilizó para explicar el olvido en relación con la memoria estableciendo una analogía con los órganos digestivos. A la mirada crítica no le importa mi opinión con relación a la lechuga o a la hamburguesa. A la mirada crítica le interesa que se analicen los componentes de la hamburguesa y que se llegue a elaborar algún tipo de conocimiento mayor sobre el alimento en cuestión y la salud del ser humano teniendo en cuenta infinidad de variables: hamburguesa casera o hamburguesa en algún "fast-food", la ingesta de hamburguesa en uno u otro local analizando puntualmente la calidad de todos y cada uno de sus ingredientes, llegando a establecer, incluso, parámetros genéricos relacionados con hasta cuántas no afectan la salud y cuántas sí en función de los otros alimentos que se ingieran, sin olvidar, por supuesto, qué tipo de actividades físicas realizo para analizar la quema de grasas y elementos calóricos. Esto significa que la mirada crítica es bastante más afín a la del nutricionista en un medio. Habrá alimentos que considere buenos y malos, parámetro que estará relacionado con su propio paradigma de salud que a su vez no es propio sino cultural (la vida del ser humano debe ser de determinada cantidad de años y para ello es necesario que hagamos tal cosa. Un hedonista seguramente tendrá otros parámetros y ello lo llevará a plantear una relación con la comida diferente), y a partir de allí ese profesional podrá establecer un criterio general segmentando las poblaciones de riesgo y las otras. En fin, un nutricionista hablará en función de variables que van desde los valores ideológicos -tendrá una mirada crítica hacia McDonalds en función de su ideología "anti-imperialista"- hasta cuestiones de tipo científicas. La mirada crítica será algo bastante afín a esto. A Funámbulos no le gusta el teatro denominado comercial. Algunos de sus integrantes lo disfrutamos privadamente pero luego no hablamos de ellos porque o no nos interesan o no sabemos cómo hacerlo. Funámbulos no come aquello que no le gusta. Y aquello que sí consume y que le produce discurso

es lo que, en función de sus criterios, le permite determinar y corroborar qué es arte y qué no, qué es arte interesante y qué no lo es. Pero esta consideración poco tiene que ver con el arte. Es más bien un lugar estratégico desde el que se emite el juicio crítico. El crítico habitualmente establece una lucha política a tres niveles: la política en general, la política del medio en el que trabaja, y la política en el arte al que se refiere. Ignorar una sola de las tres esferas puede hacer que el discurso crítico no tan solo pierda la parte fundamental de su sentido sino más bien volverlo cómplice de un "estado de la situación". Esto por supuesto obedece a valores subjetivos que mucho tienen de ideológico. Por eso en la elección de la obra y los temas está el juicio supremo. Pero sabiendo de lo inevitable de tal acción, una vez elegido el espectáculo, intentamos sumar voces que permitan establecer una mirada crítica que a su vez merece y debe ser criticada por los lectores. Funámbulos no es ingenuo en tanto medio ni está al margen de los determinismos epocales y hasta económicos. Funámbulos con sus elecciones número a número hace crítica, esa crítica del gusto. Entonces la pregunta está en para qué, después de elegir, seguir haciendo crítica del gusto si es más interesante una mirada crítica: someter al texto y espectáculo elegido a la mirada de diferentes profesionales que puedan enseñarnos cómo leen ellos en tanto hombres de la cultura: para qué le sirvió la obra y para qué no. Sociólogos, psicoanalistas, historiadores, filósofos, críticos de arte, escritores y artistas miran el fenómeno teatral desde sus propias disciplinas y dialogan entre sí sin dialogar.

La mirada crítica es un tipo de discurso que tiene como objetivo supremo evidenciar el lugar desde el que se habla. La mirada crítica no se apoya en una necia objetividad (fruto de una puja de poder social consistente en la conversión de mi gusto en canon) sino que por el contrario al aceptar, tal vez con dolor, que la subjetividad está allí, en ese aceptar produce un acto de liberación: como no puedo más que hablar desde mi subjetividad elaboro un discurso que pueda encontrarse con otra subjetividad. No se intenta convencer a nadie de que mi gusto es el acertado, se intenta únicamente partir del gusto subjetivo para encontrar algún tipo de utilidad colectiva.

Tal como se la entiende vulgarmente la tarea del crítico parecería ser la de un vendedor de fantasías. El crítico vende momentos de ocio y distracción. El crítico vende risas y hasta lágrimas emocionadas. Esa es la mercancía con la que comercia la mirada del crítico. La mirada crítica en cambio intenta encontrar las explicaciones, o al menos llegar a la formulación de la pregunta, acerca de por qué ese discurso produce emoción, o produce risa. Qué función social puede estar produciendo ese momento de risa en ese tiempo y en esa sociedad en la que la risa es producida. Cómo se relaciona ese discurso que produce risa a discursos políticos, religiosos, artísticos o de otro tipo. No

importa la risa puesto que soy yo el que me río. Lo único que importa es tratar de entender los mecanismos a través de los cuales me río. La mirada crítica suele ser poco complaciente con el artista, con el espectador y con el propio crítico, porque de lo que se trata es de evidenciar los mecanismos que producen actos. De lo que se trata es de entender, por ejemplo, por qué determinado espectáculo que parecería ser profundamente político en realidad es profundamente conservador del status quo según la perspectiva elegida, sabiendo que desde otro lugar la respuesta podría ser, inclusive, la exactamente opuesta. Y ni una ni otra tendría más valor de verdad, puesto que en realidad ninguna de las dos lo tiene, y si lo tiene es en función de la relatividad de esa subjetividad hablante.

El crítico puede ser un espectador profesional o puede usar los beneficios de serlo para hablar desde sus propias verdades. El crítico a través de la mirada crítica se autoerige no en juez sino en conejillo de indias. El crítico es sujeto y objeto de su propio discurso. El crítico no habla de arte. Habla de sí. El crítico no es diferente del artista que usa el arte para expresarse. El crítico usa la crítica para expresarse con todo lo que ello significa. Pero aclaremos algo: aquí no se trata de ningún tipo de solipsismo, más bien la actitud es exactamente la contraria. El crítico que emite mirada crítica y se ubica a sí mismo en el centro de su discurso lo que hace, parafraseando un poco a Adorno, es deconstruirse a sí mismo al entenderse como "lugarteniente del sujeto social". El crítico se mira a sí mismo en tanto sujeto social, de un modo bastante similar al que realizan algunos artistas.

La única diferencia que hay entre uno y otro, entre artista y crítico, es que cada uno elige un género discursivo diferente para "ser en el lenguaje". Y aquí es necesario aclarar que no importa que el artista hable primero y el crítico lo haga después. Porque la mirada crítica no habla necesariamente de lo que habló el artista. El crítico y el artista no están solos en un supuesto desierto del lenguaje. Ambos hablan dentro de la enciclopedia y por ello entre el arte y la crítica no debiera haber origen sino tan solo, y apenas, continuidad.

2

Sería legítimo, antes de abordar la lectura de este libro, preguntarnos acerca del por qué hacerlo. Una pregunta similar me hice yo antes de escribirlo. Y la respuesta fue más que obvia: por lo antes reseñado se puede entender que la crítica está en crisis. Y cuando algo se encuentra en ese estado lo mejor es, creo, pensar en el objeto y en las circunstancias que lo rodean y constituyen. Si la crítica, en tanto institución, tuviese una jerarquía importante dentro de la esfera social, lo mejor tal vez sería convocar a los "estados generales de la crítica" y llamar al espectro derridiano para que problematice nuestras

cuestiones con inteligencia. Pero como nada de eso podrá hacerse y solo Sarmiento se atrevió a convocar fantasmas para entender algo de su presente, nosotros deberemos contentarnos con repasar y visitar autores que han tematizado sobre la "crítica" sin pretender por ello cerrar la cuestión. Precisamente si hay algo que no ha sido ni teorizado ni pensado seriamente en la Argentina (y en gran parte del mundo) es la situación de la crítica en el período actual. Y nos cuesta, por eso mismo, enfrentarnos a la aterradora pregunta acerca de si es posible la existencia, hoy, de algún tipo de crítica. Y es aterradora en tanto la respuesta se acerca demasiado a una negativa.

¿Pero por qué un crítico sostendría que la crítica hoy no es posible? Tal vez habría que cerrar un poco más la cuestión, al menos por ahora, y circunscribir la crítica a determinadas artes, o más específicamente a una de ellas: la teatral.

Volvamos. ¿Es posible producir crítica teatral en la Argentina? Responder afirmativamente en gran medida sería ir en contra de la realidad misma, lo cual como acto intelectual no tendría objeción posible. Pero dejemos esa afirmación para el desarrollo del presente libro y en esta breve introducción inclinémonos por la otra posible respuesta: no, no es posible. ¿Por qué? Una respuesta a priori nos podría llevar a sostener que el teatro aún no alcanza (?) a asumirse dentro de la industria y que la crítica se desarrolla en el seno mismo de una industria: la mediática. ¿Es casual que el diario más sonoro de la Argentina prácticamente no dedique espacio a la crítica teatral? ¿Es por pura inoperancia del director de turno del suplemento de Espectáculos? ¿Es por falta de especialistas en la materia? Ese diario, Clarín, sigue creyendo en la crítica como género dentro del periodismo. Realiza en sus páginas críticas televisivas, musicales y por supuesto cinematográficas. El que no realice prácticamente críticas teatrales obedece, creo, a factores más industriales que a otro motivo. Los medios masivos de comunicación forman parte de una de las industrias más pujantes de la actualidad: la industria de la información, y dentro de esa industria asoman otras que han afectado al periodismo de manera notable: la del ocio y el entretenimiento. Y el teatro parecería no formar parte de ninguna de ellas. No es información, por supuesto. No es noticia salvo que alguna figura mediática (de la tele) estrene, renuncie, se caiga o enferme. Pero tampoco sería ni ocio ni entretenimiento. El teatro es aburrido. El teatro es elitista. Y pocas industrias, o ninguna, pueden sobrevivir en la elite: necesitan de la masividad (lograda o posible). Y en este sentido la relación que establecen los grandes medios masivos con el teatro es más que lógica y transparente. En el único espacio posible donde podría aparecer es en el de Espectáculo. Y es muy poco espectacular el teatro. El teatro, en la mayoría de sus producciones, forma parte del arte. Y el arte no entretiene. El arte hace muchas cosas pero tal vez no ya (?) entretener. A

Brecht le dolería mucho esta afirmación, porque él además de un teatro comprometido que pudiera cambiar al mundo quería que fuera entretenido. Pero esto no necesariamente se logra, aunque para afirmar esto tengamos que reducir el concepto de entretenimiento acercándolo a lo televisivo, que es lo que impera. Por ello, cuando algo de lo teatral se "cuela" entre las páginas de un diario masivo lo hace precisamente, como dijimos antes, por carriles paralelos. Porque uno de sus protagonistas proviene de la tele o el cine, o porque hubo algún escándalo, o porque está teñido de una frivolidad que "garantiza" el entretenimiento. El teatro "entretenido" que se hace hoy en la Argentina se parecería bastante más al "plato frío" de una cena posterior. Y cualquier cocinero lo sabe: ningún plato frío debe ser lo suficientemente pesado como para apagar el apetito del comensal que espera el plato fuerte. Entonces por el lado del ocio y del entretenimiento no tiene cabida. ¿Qué pasa con la información? ¿Puede ser noticia el teatro? Tampoco. En principio la noticia ha devenido en show y ese termina siendo el criterio general de la construcción de la noticia. Por lo tanto habría que buscar qué de show hay en el teatro. Y lo que de show hay nos remite al ocio y al entretenimiento... Por lo tanto para qué seguir buscándole la vuelta: démosle dos columnas semanales al teatro, y pongamos el foco en la telenovela de turno. Por supuesto que esta es la regla, y como tal debe tener una excepción. Y la tiene. La Nación dedica mucho más espacio a la crítica teatral que cualquier otro medio del país. Cubre prácticamente toda la esfera del teatro. Tanto la comercial, como la oficial y la independiente. Tiene diversos especialistas: críticos que saben de nuevas tendencias, críticos que saben de comedia musical, críticos que saben de teatro de texto y de clásicos. Pero allí la cuestión es otra. La Nación es un diario que se piensa a sí mismo desde un lugar de "elite", que se autoconsidera culto y que posee un lector similar a él. Creemos y soñamos: el teatro debiera ser noticia. Por su entretenimiento, por su compromiso, por sus valores artísticos, por su gente. Pero no lo es. Y es lógico que no lo sea.

Es por todo ello que podemos sostener que no hay lugar para la crítica teatral. Por todo ello y por mucho más que iremos analizando a lo largo de este breve libro que no pretende ser más que una introducción a un tipo de discurso tan devaluado como el peso, tan falsamente devaluado como el peso. Aclaremos algo: no se trata aquí de que en el pasado hayamos tenido una crítica "mejor" ni de que la actual esté en decadencia. En todo caso, cada una, se enfrentó con mundos diametralmente diferentes. Tal vez, algún día, alguien se dé cuenta de esto y la situación comience a revertirse o al menos comiencen a ser escuchados organismos que son tenidos en cuenta para otras circunstancias. La UNESCO suele ser noticia, pero no es noticia que haya

designado a Buenos Aires la capital del teatro hispanoparlante. ¿De quién será la responsabilidad de que esto ocurra? ¿De los directores de los medios? ¿De los periodistas? ¿De los críticos? ¿De los artistas? ¿Del lector o del público? Tal vez todos estemos involucrados en la pauperización cultural en la que estamos luego de una década de devastación de valores. Pero la gran pregunta sigue en pie: ¿algo de todo ello habrá comenzado a cambiar?

Tal vez sí. Tal vez lo esté haciendo. De allí el título que nos reúne y agrupa aquí y ahora. Una crítica deseante es una crítica que desee al teatro, que desee a los artistas, que desee al público y al lector. Una crítica producida desde el deseo (en tanto motor, en tanto máquina) es una crítica que avanza (con poco de cordura y mucho de necesidad) hacia su objeto. Que lo acorrala, lo arrincona, lo desnuda, lo penetra, mientras se deja acorralar, arrinconar, desnudar, penetrar. Una erótica de la crítica, podría decir Barthes. Porque si leer es desear el texto, criticarlo podría llegar a ser gozarlo. Una crítica orgásmica, hedonista. Una crítica que invite al orgasmo y al hedonismo. Tal vez allí encontremos algo de su fuerza perdida. Tal vez allí, sin esa máscara culturosa que la opaca, encontremos algo de su sensualidad latiendo para asomar, finalmente, a una escritura procesal e infinita.

# 1 La crítica y sus generalidades

---

## Las trampas de la crítica teatral<sup>1</sup>.

Según la investigadora francesa Anne Ubersfeld<sup>2</sup> hablar de una crítica nos es tan solo referirse a lo que dijo un crítico, sino que, por el contrario, se deberán tener en cuenta otros múltiples factores que ella denomina *condicionantes*. Estos operan en el momento de la producción textual del crítico y en muchos casos alcanzarían a superar la opinión del propio profesional. Ubersfeld se refiere fundamentalmente a los siguientes: el color ideológico-político de su órgano de prensa, el universo de referencia o competencia de los lectores, las condiciones materiales (lugar, extensión, grado de importancia: derecha o izquierda, arriba o abajo, con foto o sin foto, tamaño tipográfico del título, etc.)<sup>3</sup>.

Estos "condicionantes" deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar un texto crítico puesto que ellos afectan fundamentalmente a la libertad expresiva. El uso de determinado vocabulario (la aceptación o el rechazo de ciertos tecnicismos, por ejemplo) no habla necesariamente del conocimiento técnico del profesional, sino la mayoría de las veces de la línea editorial del medio. Los ejemplos en este sentido son múltiples y variados. El denominado "universo de referencia o competencia de los lectores" es uno de los más fuertes en determinados medios. La empresa considera trabajar para un determinado lector modelo<sup>4</sup>, el que está cargado de múltiples características: formación intelectual, perfil ideológico, religioso, político, edad, género, nacionalidad. Esta imagen provendrá a su vez de los objetivos

<sup>1</sup> Es necesario aclarar que cada vez que hagamos referencia a la crítica nos circunscribimos pura y exclusivamente a la periodística. Su formato gráfico, radial o televisivo será aclarado pertinentemente. Los otros dos tipos de crítica, la especializada y la académica, no serán tenidas en cuenta en este trabajo salvo algunas excepciones que serán debidamente señaladas. Elegimos tomar esta postura debido a que las complejidades de la crítica periodística son tales que sería profundamente engorroso referirnos a los tres tipos en cada momento del análisis.

<sup>2</sup> La nominación del presente párrafo funciona a modo de homenaje a uno de los primeros trabajos publicados sobre la problemática de la crítica, que supo comprender aspectos de este tipo discursivo que anteriormente habían sido profundamente ignorados. Nos referimos a "Las trampas de la crítica teatral" de Anne Ubersfeld, publicado en 1990 en el primer número de la Revista *Teatro/CELCIT*.

<sup>3</sup> A medida que avancemos en la lectura del presente trabajo iremos, como dijimos, diferenciando necesariamente la crítica periodística de la académica. En este caso nos referimos fundamentalmente a la primera, aunque habría diversos motivos para incluir a la académica en lo que hace a determinantes, porque es sabido que la academia también tiene sus reglas y que los motivos de escritura de un "paper" muchas veces exceden la simple opinión intelectual de un investigador o crítico.

<sup>4</sup> Según la terminología de Umberto Eco en su *Lector in fabula*.

(comerciales también) de la empresa. Y al margen de la coincidencia que exista entre ese lector modelo y el real, los autores que allí se desempeñen deberán obedecer estos lineamientos. Imaginemos un medio que se autoconsidere culto, y que busque conectarse con un lector real de un poder adquisitivo alto, de creencias religiosas más o menos fuertes y cierta línea político-ideológica cercana al neoliberalismo. Estos elementos producirán un preconcepción acerca de qué es lo que esos lectores están dispuestos a consumir cuando deciden "invertir" una noche para una salida cultural. Sospecharán que un texto crítico para con la religión no será lo más apropiado para él. Sospecharán que un texto en el cual la "vida burguesa-familiar" sea puesta en jaque tampoco será lo que más disfrute. Esto no significa que en ese medio no se hable de un texto que tenga tales características, pero lo más probable es que en el interior del texto crítico nos encontremos con una advertencia, por mínima que sea, al respecto. Y es muy probable que la calificación (esa síntesis atroz pero necesaria en el mundo de las comunicaciones veloces y voraces) se vea afectada por ello. Y una aclaración al respecto no nos permite deducir que la ideología del crítico tenga que ver con la aceptación ciega de estas cuestiones, sino más bien con una política editorial basada en este preconcepción.

Con todo esto lo que estamos intentando sostener es que los discursos no se encuentran ajenos a padecer diversos condicionantes. Y que en este sentido no creemos en la "libertad" de expresión. Todo hablante (la empresa, el periodista o el artista) "padece" pasiva o activamente de infinidad de determinantes discursivos que moldearán su texto hacia diversos lugares. Así como uno debe analizar a un artista cuando se mueve dentro del sector comercial o dentro del independiente, porque los condicionantes son otros, en el caso del periodismo ocurre lo mismo. Así como desde el lugar del "teatrista" se le exige al crítico que tenga en cuenta las condiciones materiales de producción (no es lo mismo realizar una maquinaria escenográfica para un teatro independiente que hacerla para un teatro oficial o comercial) también se deberá tener en cuenta, en idéntico sentido, al crítico. Este se encuentra tan afectado como cualquier otro hablante<sup>5</sup>.

De esta forma nos alerta Ubersfeld a todos aquellos que tenemos en cuenta a la crítica tanto para elegir una actividad para el fin de semana como para aquellos que hacemos de la crítica nuestro "objeto" de análisis y oficio.

<sup>5</sup> En su relación con la crítica rara vez los artistas tienen en cuenta estas cuestiones. Existe en la figura del crítico determinados reparos que hasta el día de hoy no pudieron ser vencidos. Está totalmente legitimado que un actor o un director pase de un "circuito de arte" a uno más de tipo comercial (teatro de la calle Corrientes o televisión) con la excusa de la subsistencia. Pero no se ve esta flexibilidad en la actividad del crítico cuando, por ejemplo, ingresa en un circuito televisivo que exige una importante dosis de superficialidad en su discurso y escaso poder analítico. Cuando un crítico realiza este movimiento pierden legitimidad la totalidad de sus discursos.

Tener en cuenta esta realidad es una buena manera de introducirnos en la problemática de la crítica puesto que nos llevará inevitablemente a despersonalizar un poco la cuestión y a verla dentro de una esfera más amplia: la política de circulación de los discursos.

## El crítico como intermediario o el carácter publicitario de la crítica.

Que el crítico puede cumplir una función de intermediación es difícil de poner en duda. El crítico es aquel que recibiendo toda la información acerca de lo existente en materia artística, previa selección, produciría una circulación de esto. El público potencial accede así a la posibilidad de conocer qué se ofrece en tal materia en su ciudad. La circulación de la información es algo lógico, pero que lamentablemente no se detiene allí. Porque el carácter de intermediario al estar vinculado al de juez<sup>6</sup> lo convertiría, directa o indirectamente, en un publicista. Aunque tal vez debamos decir más bien, junto a Martha López Gil, que la publicidad suplantó a la crítica porque es una mediación que supo acercarse sutilmente a la gente<sup>7</sup>.

Pensar la relación existente entre crítica y publicidad es algo que se ha hecho en demasía en nuestro país pero sin mayor profundidad que la existente en la elaboración de un listado de compras para el supermercado.

Por supuesto que nos es imposible aquí hacer un análisis exhaustivo de los códigos empleados por los publicitarios para producir y hacer circular sus mensajes, pero sí podremos tener en cuenta algunas cuestiones en función de lo ya estudiado sobre el tema. Walter Benjamín sostiene que en función de los cambios que se han producido en el mundo y en la sociedad (y enumera entre ellos la puesta en crisis de conceptos tales como "imparcialidad" y "objetividad") la crítica ha quedado muy por debajo de la publicidad. Sostiene que "*la mirada hoy por hoy más esencial, la mirada mercantil que llega al corazón de las cosas, se llama publicidad*" (Benjamín, 1987: 76). Y es cierto que en la actualidad la publicidad tiene la posibilidad de imponer un texto artístico más allá de lo que los críticos hayan sostenido de él. Es cierto que un "buen" publicista sabe reconocer en el producto a publicitar las matrices que lo volverían potencialmente consumible por un sector determinado de la sociedad. Y su texto se construye desde aquí. Pero no seamos simplistas. Existen diversos tipos de publicidades. Un análisis profundo de sus procedimientos constructivos permitirían establecer, por ejemplo, su perfil artístico o el mercantilista. Umberto Eco analiza con profundidad la publicidad y sostiene que si bien existen textos publicitarios apoyados en una función estética del lenguaje trabajando sobre la forma y la innovación, existe también "*un tipo excelente de comunicación publicitaria que se basa en la proposición de arquetipos de gusto, que colma exactamente las expectativas más*

<sup>6</sup> Ya nos detendremos más adelante sobre esta noción de juez del crítico, puesto que en la historia ha ido variando.

<sup>7</sup> Para un trabajo sistemático sobre la "publicidad" remitimos a *Filosofía, modernidad y posmodernidad* de Martha López Gil.

*previsibles, que ofrece un producto femenino por medio de la imagen de una mujer que posee todos los atractivos reconocidos en la mujer por la sensibilidad corriente*" (Eco, 1994: 253). Más allá de su lenguaje audiovisual, ¿qué diferencia esta característica del ejemplo dado en el párrafo anterior? ¿No había allí también un uso del arquetipo del gusto? ¿No había allí una adecuación entre el producto a comentar y el supuesto placer que ese producto produciría en función del gusto -recortado, como dijimos, por la ideología, la creencia religiosa, la orientación política, etc.- del lector del medio?.

Veamos la cuestión desde otro enfoque. Miguel Furones sostiene que "*la publicidad genera prejuicios, necesidades, expectativas, fomenta o acalla ideologías, porque además de productos vende también modelos de vida y de relaciones sociales*" (Furones, 1980: 8). Y por supuesto que algunas de estas cuestiones afectan a cierta crítica<sup>8</sup>.

Si pensamos, por ejemplo, en el caso del cine podríamos observar allí que muchas veces la relación dialógica entre publicidad y crítica funciona de forma magistral. Rara vez se entiende cómo un suplemento de espectáculos dedica, el día jueves, la tapa y la nota central a doble página a una entrevista a un artista que realizó o participó en determinada película. La entrevista habla sobre ella y el periodista simplemente pregunta desde el desconocimiento. Luego, las últimas dos columnas de la página impar, se dedican a la crítica, realizada por otro periodista. Y la crítica tiene una calificación notablemente baja. ¿A qué se debe entonces que se le dedique tanto espacio a un producto que según la opinión de uno de los voceros del medio es malo? Tal vez allí el carácter publicitario del periodismo sea más que explícito. En casos como esos podemos estar tentados de sugerir otras cuestiones.

El propio Furones plantea que las funciones de la publicidad son las siguientes: Función económica: La publicidad activa el consumo.

Función financiadora: La publicidad contribuye a financiar los medios de comunicación y acaban así las empresas anunciantes volviéndose sostenedores del medio, ya que en líneas generales las ganancias por ventas no garantizan la supervivencia del mismo<sup>9</sup>.

Función sustitutiva: La publicidad opera sustituyendo la presentación de un

<sup>8</sup> Es aquí, precisamente, donde encontraremos "nuestro lugar en el mundo" en lo que respecta a la crítica. Todo el presente libro tiene como objetivo llegar a entender que la crítica no es un discurso ingenuo, ajeno a la dimensión ideológica o excluido del mundo. La crítica está en plena relación con la reproducción-circulación de esas ideologías y por ello rara vez habla de arte, o más bien al hacerlo lo hace apoyada en preconceptos y valores propios del medio, del crítico, del supuesto lector. En fin, hay en la crítica una relación *texto-mundo* tan fuerte como la que hay en el arte.

<sup>9</sup> Si bien en la Argentina, en este sentido, la relación más poderosa es entre los medios y el Estado, los vínculos con el "empresariado" siguen siendo fuertes.

objeto real. Y por el recorte y selección que ejerce acaba muchas veces "vendiendo" un producto que es diferente de lo que se dice.

Función estereotipadora: Por su difusión masiva, la publicidad tiende a igualar gustos, criterios, ideales.

Función desproblematizadora: La publicidad tiende a presentar un mundo divertido, lúdico, fascinante.

Función conservadora: La publicidad siempre enseña lo ya visto, habla de lo ya hablado. Intenta hacer parecer como nuevo lo ya aceptado.

Tal vez la única de las funciones que la crítica no ejerce sea la desproblematizadora<sup>10</sup>. Pero las otras sí las cumple, con todos los matices del caso, y más aún si pensamos en aquellas críticas que tienen como función referirse a objetos artísticos e industriales tales como el cine, el DVD, las discográficas y la editorial. Sobre las funciones conservadora y estereotipadora ya hemos hablado en el parágrafo anterior. Cuando la crítica se basa en un preconceito del lector se apoya en un estereotipo, y más aún cuando pensamos en suplementos que apuntan a un sector de público acotado: público joven, mujeres, etc. Y sobre la económica y la financiadora creo que no hace falta exhibirse.

Nos queda analizar la función sustitutiva, aparentemente una de las más complejas para esta relación entre crítica y publicidad. Para observarla más detenidamente, pasemos a otro tipo de crítica (hasta ahora nos referimos a la gráfica) como podría ser la televisiva. No hace falta irse muy atrás en el tiempo para recordar que algunos noticieros televisivos tenían los días jueves sus especialistas en cine que ateniéndose al lenguaje televisivo ejercían su oficio, según su "leal saber y entender". Luego la industria entendió que esta figura de "crítico televisivo" era profundamente innecesaria y prescindieron de ellos<sup>11</sup>. Hoy cualquier noticiero emite el corto que la propia distribuidora le ofrece. Así, sin más. Sin un comentario, sin una mínima lectura, sin ningún tipo de conocimiento sobre la totalidad. ¿Hay alguna diferencia entre estos spot de noticiero y los publicitarios que pasan en la tanda? Por lo general la única diferencia es la voz del locutor. En este es la voz que la distribuidora elige como "voz de la película" y en el noticiero es la voz del locutor del mismo que anuncia la parte más importante del staff (director y

<sup>10</sup> Es menester ante esta afirmación realizar una aclaración. La crítica suele no "desproblematizar" puesto que el objeto al que se refiere suele no hacerlo. Por el contrario, el arte suele jugar con las complejidades del mundo y su época. Pero hay sí un aspecto en el que la crítica desproblematiza: el lenguaje. Rara vez encontramos una crítica que en su materialidad dé cuenta de las complejidades de ciertos lenguajes artísticos y poéticas. Así como un detergente quita con facilidad la grasa (desproblematiza el problema, lo hace él solito) la crítica trata con una supuesta transparencia (llamada "estilo llano" en periodismo) discursos que pueden llegar a ser profundamente alambicados.

<sup>11</sup> La única excepción al respecto es la presencia de Catalina Dlugi en TN y Canal 13.

principales actores) y una brevísima reseña argumental. A esto hay que sumarle el comentario (irrelevante) del conductor del noticiero en cuestión quien en función de los 20 segundos que vio de un producto de 100 minutos decide que va a ir a verla o que no, y se lo anuncia a sus televidentes. Volvamos a preguntar: ¿hay alguna diferencia entre el spot informativo y el publicitario? Ninguna substancial. Y esto, hay que decirlo con todas las letras, es en lo que devino la crítica cinematográfica televisiva. La ausencia de un "crítico" no indica necesariamente la ausencia de "crítica"<sup>12</sup>. Es comprensible. Cuando las propias cadenas televisivas se dedican a producir películas con sus galanes exclusivos, la presencia de un crítico puede volverse notablemente peligrosa.

¿Cómo se entiende todo esto? La única forma de comprender estos cambios culturales es leyendo desde la época, desde la cultura de la época, teniendo en cuenta qué ha ocurrido con el lugar del intelectual en los medios<sup>13</sup>.

Pero también es necesario aclarar que esto no ocurre únicamente con las críticas que desde una industria se le puedan hacer a otra industria. Si seguimos a otro intelectual que ha trabajado el lenguaje de los medios con

<sup>12</sup> La presente aclaración tal vez pueda ser acusada de superficial e insustancial en términos argumentativos, pero creemos poder llegar a defenderla. Tiene como origen una anécdota ocurrida en el mes de Enero de 2006 que se vivió en el programa *Almorzando con Mirtha Legrand* en un breve y fructífero enfrentamiento entre la conductora y la actriz China Zorrilla. Legrand presenta a la actriz y le da ingreso. Una vez saludadas China Zorrilla comienza a producir uno de los reproches más inteligentes que se le hiciera a la conductora de los almuerzos. Le pregunta, no al pasar, si había ido a ver, finalmente, *El fulgor argentino* del grupo Catalinas y con dirección de Ademar Bianchi. Legrand contesta negativamente pero le dice que está viendo espectáculos y que de hecho había estado "recomendando" *Los locos mandan*, de Nito Artaza. Zorrilla, sin tapujos, le dice que está muy bien que haga eso pero le plantea que encarada así precisamente su tarea es vacua, porque Artaza no necesita prensa. Palabras más, palabras menos le dice que tiene que ir a ver teatro alternativo porque son esos precisamente los que necesitan promoción, no los comerciales. ¿Qué se desprende de todo esto? Que la actriz y conductora tiene un poder en relación a la promoción de los espectáculos profundamente notable. Su sola presencia en una sala teatral lleva a toda la prensa nacional en busca de la "señora", para entrevistarla, para mostrar su vestido. Y luego, el comentario en alguno de los almuerzos, se convierte en convocante para sus espectadores. Una figura pública como Mirtha Legrand, que si bien no puede ejercer la crítica, sí puede muy fuertemente convertirse en difusora con su presencia y con su recomendación. Su capacidad de convocatoria, entendería China Zorrilla, le da una obligación social vinculada a su poder discursivo. Esta anécdota se extiende a prácticamente todas las figuras públicas y da cuenta que esa prescindencia de "críticos" en la televisión no nos autoriza a entender que esta no realiza "críticas". La crítica, es lógico que ello haya sucedido, excede al crítico a tal punto que cualquiera puede ejercerla. ¿De quién es la responsabilidad de que esto ocurra? Seguramente nuestra, cuando permitimos que la crítica se convierta en juez renunciando a su poder analítico.

<sup>13</sup> Remitimos para ello a nuestro apartado "Los Intelectuales".

gran seriedad, como es Roland Barthes, podríamos decir que la publicidad ha generado una industria de la "profundidad": *"en nuestros días la publicidad de detergentes agita esencialmente la idea de profundidad: la suciedad ya no se arranca de la superficie, sino que se la expulsa de los lugares más secretos"* (Barthes, 1980: 84). ¿Y qué tiene que ver esto con la crítica? Seguramente hemos leído más de una vez que tal obra de teatro es de una "profundidad desgarradora", que Chéjov entiende la "profundidad del alma humana como pocos" o que "Norma Aleandro es una actriz de una profundidad sin igual". ¿Qué podrán significar tan rimbombantes puerilidades? Si bien es más que lógico que Barthes con su término no se refería a esto, también es cierto que estas afirmaciones (que no tienen como función "leer" el texto sino engrandecer al genio creador) nos remiten a algunas de las funciones antes citadas, por sobre todo la estereotipadora y la conservadora, porque convengamos que tanto Jack el destripador como Mahatma Gandhi tendrían una idea diferente de lo desgarrador. Y, finalmente, recordemos que Oscar Wilde sostenía que no hay nada más superficial que lo profundo. Y vaya si esto no se aplica tanto al discurso publicitario como al crítico.

### La crítica y las funciones del lenguaje.

El vínculo que se puede establecer entre un análisis de tipo discursivo y uno de tipo lingüístico es más que interesante. La publicidad, por ejemplo, apela a diferentes tipos de estrategias retóricas que van desde la hipérbole hasta la sustitución, pasando por la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. La crítica también apela a ellas. La publicidad tiene como objetivo fundamental vender, vender el producto y el espíritu consumista: al mismo tiempo que vende un producto puntual vende el consumo como espacio de pertenencia (y la construcción del deseo no está al margen de todo esto). La crítica también. Insta al consumo o al no consumo de determinado bien simbólico (a la par que, a veces, informa). ¿Cuál es, entonces, la gran diferencia entre ambas? La diferencia es muy simple: la culpa. La publicidad no tiene culpa de ser lo que es, mientras que la crítica intenta huir de su función publicitaria. Y es lógico. Al crítico no le gusta sentirse responsable de la producción de bienes materiales, prefiere los simbólicos. Todo crítico aspira a comerciar saber, conocimiento, no tickets. Él vende a un medio su formación, su capital simbólico (lecturas, horas de plateas, análisis, discusiones con artistas, conocimientos varios de índole filosóficos, sociológicos, psicoanalíticos, entre otros). Y, pensando con buena fe, el medio es esto lo que le compra. Pero el crítico no "comercia" únicamente con su editor, comercia también con sus lectores. Y la pregunta es qué

querrán comprar ellos de su tarea. Un análisis rápido por el mercado informativo nos dará un indicio. El lector suele consumir bebidas cola y noticias. Y dentro de ellas desea que un guía, más o menos especializado, lo oriente para no malgastar su tiempo-ocio. Así como tal vez escucha la radio para saber qué caminos están interrumpidos y no perder tiempo-dinero, también consume un suplemento de espectáculos para saber qué productos le está permitido (según sus gustos y preferencias) consumir, sin desperdiciar tiempo-ocio. Así como la sección "información general" entendió que debe esforzarse para que toda la información se encuentre en el título, en la bajada y en el pie de foto, el suplemento de "espectáculos" entendió que gran parte de sus lectores sólo consumirá el recuadro de la calificación, que sólo un sector mínimo, especializado y ocasional, leerá la totalidad del texto crítico. Por todo esto, que creemos que no es simplemente un prejuicio, es que encontramos que desde el punto de vista de las funciones del lenguaje hay algo notable que vuelve a emparentar a la crítica con la publicidad. Si tenemos en cuenta a tal fin la apreciación de Roman Jakobson acerca del "esquema de la comunicación lingüística", y sus correspondientes funciones<sup>14</sup>, podremos encontrar al menos un dato relevante para pensar la crítica: la función conativa. Esta es aquella en la que el mensaje está orientado hacia el receptor. Es decir, un mensaje que busca una reacción, una respuesta.

Podríamos sostener que la publicidad es ampliamente una función conativa: la publicidad pretende instar al consumo, convencer al receptor de que tiene que consumir ese producto. Y la crítica, en gran medida, realiza algo similar, sólo que por vergüenza muchas veces solapa tal función. Veamos. Si la crítica es emotiva, se orienta hacia las emociones del hablante, uno la lee sabiendo que el hablante le está diciendo que no se pierda tal película o tal obra de teatro. El "a mí me gustó" presupone un "le va a gustar a ud." De hecho, críticos menos pudorosos, más cercanos a lo que se entiende como "periodista estrella", despojados ya de cierta inseguridad, dicen directamente: "vaya a verla". Son dos formas diferentes de concebir el texto crítico, pero ambas implican a la función conativa, solo que de dos tipos: la función conativa implícita y la explícita. Es muy común en estos casos, por dar tan solo un ejemplo, escuchar (si una película no fue de su interés) afirmaciones como las siguientes: "si pasa por un cine donde estén dando tal película cruce de vereda", o "si quiere conciliar el sueño, vaya a ver tal obra de teatro". De esta forma el crítico no oculta una de las funciones de la crítica. Otros, más pudorosos, tímidos o inseguros, incluimos la función conativa pero de forma

<sup>14</sup> Si bien este tema es ampliamente conocido, remitimos para su profundización a Jakobson (1981) o a Ubersfeld (1989).

implícita. Dejamos que esta aparezca solo por una cuestión convencional y hasta genérica-institucional. Hablar bien o mal de un texto, en crítica, es decirle al otro léalo o no lo lea, vaya o no vaya. O en el caso de que igualmente vaya o lo lea observe tal y tal cosa.

¿Podrá ponerse en duda algo de esto? Tal vez. Pero para aquel que tenga ganas de negarlo le sugiero que se pregunte qué función cumplen, si no, las calificaciones. Una calificación es clara y abiertamente una indicación. ¿Para quién? Para el lector. Es una orden. Tímida, suave. Pero que dentro de las convenciones genéricas debe ser leída de tal modo. Una calificación de "excelente" es una indicación que desde el género debe ser leída como "vaya"<sup>15</sup>. Es decir, la función conativa está presente en ambos tipos de críticos. Tal vez uno, el primero, sea más honesto al apelar a la explicitación de la misma y hasta lo haga con cierta dosis de obscenidad. Pero el que la oculta, el que la realiza de forma implícita, por lo general lo único que hace es apoyarse en un lugar *institucional y genérico*. Deja la responsabilidad en manos del lector que es el que explicita lo implícito. La función conativa no estaría, en este último caso, del lado del sujeto-crítico sino que aparece únicamente por una cuestión convencional, genérica.

### La formación del crítico: ¿es un periodista?

Aquí debemos preguntarnos acerca de quién es, profesional e intelectualmente, el crítico. Cuál es o debería ser su formación y cuál es o debería ser la institución que lo forme para tales fines serían dos preguntas claves. Partamos de una aclaración previa. En la República Argentina no existe una institución educativa formal que prepare a un sujeto para ser crítico. Lo más parecido que hay para ello es la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, pero que tiene una particularidad: forma al alumno para ver y leer críticamente el cine, el teatro, la danza, las artes visuales y la música, pero no le ofrece herramientas lingüísticas, gramaticales,

<sup>15</sup> Esta misma cuestión podría ser abordada desde la noción de "Actos de habla" propuesta por John Searle. Cuando Searle desarrolla estas cuestiones ya trabajadas por J. L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*, no tiene otro objetivo más que demostrar desde su área, la filosofía del lenguaje, que hablar no es simplemente decir cosas sobre algo o alguien, sino por el contrario realizar actos. Veamos muy sintéticamente un ejemplo. Cuando un juez dice al finalizar un juicio: "lo declaro culpable" no está realizando simplemente una emisión sonora con determinadas características semánticas. Desde la práctica está enviando a un ser humano a la cárcel, en función de las facultades que puede ejercer institucionalmente. Esta cuestión y más allá de que el "discurso crítico" no sea necesariamente un acto de habla, sí permitiría entender ciertos aspectos históricos de la crítica, donde un determinado sujeto enunciador, que goza de determinado prestigio, logra movilizar a su destinatario.

periodísticas. Todo apunta a la formación del "crítico académico". Se especializa en producir monografías, pero ¿podrá referirse a un producto artístico o a un creador en 60 líneas? ¿Podrá cumplir con los requisitos básicos del periodismo, la legibilidad y el estilo llano? Lamentablemente no. De toda la carrera tendrá, por cada área, una única materia que incluya en su nombre la idea del "Análisis y crítica", pero un análisis somero a las bibliografías históricas de los programas académicos de las mismas nos permite ver que no existe allí nada que se acerque a la redacción periodística. No obstante estas deficiencias, es la única existente. Luego existen sí muchas carreras vinculadas al periodismo (fundamentalmente el político, el económico, el internacional y el deportivo) que ofrecen todas esas herramientas tan específicas para el oficio. Pero ¿un periodista es un crítico? Si bien la crítica forma parte del periodismo como vemos en lo que hace a los pormenores de su oficio tal vez no lo sea, o no necesariamente lo sea. Tal vez la figura del crítico se acerca más a la del intelectual. Pero dejemos esto para más adelante. Volvamos específicamente a la formación. ¿Qué conocimientos tiene que tener un crítico literario? Indefectiblemente tiene que tener conocimientos concernientes a su disciplina. Así deberá manejar con fluidez conocimientos de lingüística, de retórica y de poética. Esto sostiene fehacientemente Jaime Rest. Pero luego de afirmar que estos conocimientos no pueden ser suplidos por ningún otro instrumento intelectual, comenta que *"en la medida en que la literatura siempre ofrece una interpretación del hombre, cualquier conocimiento extrínseco, sea cual fuera su índole, puede resultar útil para complementar en el momento oportuno la tarea de interpretación; por ejemplo, en el ámbito onírico de las Alicia de Lewis Carroll es útil un razonable conocimiento psicoanalítico"* (Rest, 1991: 32-33). Y por supuesto que coincidimos con ello, solo nos oponemos al "puede resultar útil". No. Se vuelve absolutamente imprescindible. Y por lo tanto la única formación posible de un crítico es la cultura general. Ahora bien, con esto sólo claramente no alcanza. Existen seres con gran capacidad de memoria que se convierten prácticamente en una enciclopedia. Pero sabemos que el saber enciclopédico no es excesivamente útil. Lo necesario, en todo caso, es tener una amplia predisposición hacia la cultura general pero con tendencia crítica, es decir, con la lucidez necesaria de un intelectual. Por lo tanto deberíamos señalar que en la figura de un crítico deberían conjugarse los siguientes elementos: conocimientos profundos sobre la técnica de su disciplina, conocimientos sobre los medios de producción de su disciplina en un determinado contexto, la posibilidad de inscribir dentro de la historia de su disciplina los textos a analizar críticamente, conocimientos (mínimos y útiles) sobre las otras disciplinas artísticas y su historia (las artes son interdisciplinarias), conocimientos sobre cultura general provenientes de la historia social, la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, la politología, etc. Y

todo esto habría que depositarlo en una personalidad tendiente al juego intelectual de poner en crisis todo su saber (lo ya mencionado) y que además sepa producir discurso en función de las reglas de la institución en la que se desempeña (teniendo en cuenta para ello no solamente sus particularidades sino también sus condicionantes)<sup>16</sup>. Por todo lo dicho podemos sostener que es imposible la formación de un crítico. La crítica por ello no es una profesión sino más bien, y aunque suene ridículo, una condición de vida<sup>17</sup>. En gran medida podríamos sostener que la propia realidad del medio sostiene tal premisa. Son muy pocos los profesionales que provienen de un ámbito que no sea el periodismo (sección general) o las letras. No existe hasta la fecha ningún graduado de la carrera de Artes trabajando en crítica teatral en alguno de los grandes medios. Pero, es necesario aclararlo, la situación es bien diferente cuando se focaliza la mirada en la crítica especializada o en la académica.

Pero veamos la situación de la crítica artística acotando aún más la cuestión. El periodismo es una institución que ha padecido lo peor de la división laboral. Existe un periodismo archiespecializado y esto lleva a escuchar y leer las atrocidades que se escuchan y leen<sup>18</sup>.

Dentro de estas especializaciones existe una, la cultural, que tal vez es la más despojada de institucionalidad educativa, y lo es por los motivos antes reseñados. El periodismo cultural está integrado, como bien afirma Jorge Rivera, *"por intelectuales y artistas orientados vocacional o formativamente hacia esa esfera. Se trata, en la mayoría de los casos, de personas no vinculadas necesariamente al campo de la producción periodística, al que llegan de forma un*

<sup>16</sup> Jorge B. Rivera en su excelente *"El periodismo cultural"* sostiene que para ejercer tal tipo de periodismo se debe en primer término *"poseer una cultura de carácter general suficientemente extensa y profunda, que permita identificar y correlacionar fenómenos, épocas, autores y obras significativas, tanto en el orden local como en el universal. En segundo lugar, una fuerte dosis de creatividad o, en su defecto, una buena capacidad para sistematizar y sintetizar procesos complejos en una apropiada fórmula comunicacional. En tercer término, un estilo formalmente correcto, fluido y atractivo, que demuestre en quien lo posee un apropiado dominio del idioma y de lo ensayístico-periodístico"* (Rivera, 1995: 112).

<sup>17</sup> Si bien es cierto que existe la posibilidad de un estudio disciplinado, o la capacidad de una formación específica, *"ninguna formación, sin embargo, suplirá el motor esencial de este campo: la vocación y el interés profundo por las problemáticas culturales, acompañados por un conocimiento definido o por lo menos razonable de alguna de las disciplinas de las bellas artes, las bellas letras o las ciencias humanas"* (Rivera, 1995: 113).

<sup>18</sup> Así como antes planteábamos un desnivel en las exigencias para con el crítico y en relación con el artista, podría decirse algo similar en lo que respecta al crítico en su vínculo con los otros periodistas. Por su especialidad suele tener un lugar marginado dentro del periodismo como institución. Un periodista de política, por ejemplo, puede hablar y opinar de arte, pero rara vez se le permite al de espectáculos introducirse en esa dimensión, y de hacerlo, debe aclarar su humildad y desconocimiento profesional sobre el tema.

*tanto lateral desde experiencias de tipo creativo o desde formaciones de carácter académico o autodidáctico"* (Rivera, 1995: 112). Y esto se debe, según sostiene, a que exige un conjunto de atributos y conocimientos que parecen insoslayables. Si tomamos la "reseña bibliográfica" en tanto género, su particularidad es que en gran medida está integrada por escritores. Suplementos culturales (porque la literatura tiene la suerte de no ser espectáculo, o mejor, el cine y el teatro tienen la desgracia de serlo) como Radar, Ñ, La Nación, están compuestos, aunque no exclusivamente, por escritores. Pareciera que la literatura admite y legitima que sean escritores quienes comentan la literatura. Esto es impensable para el teatro, o para la ópera. Tal vez esto ocurra porque los escritores se autoerigen en intelectuales y desde allí se abren otro campo profesional, mientras que los creadores de las otras artes son simplemente artistas, y esto no habilita el discurso escrito. Pero esta situación, que en sí misma no tiene nada de cuestionable, ha llevado a notables atrasos en estas disciplinas. En el caso que nos convoca, el teatro, se ha visto durante décadas a muy buenos críticos hablar del teatro desde el texto dramático, olvidando que lo que ellos ven es un espectáculo, una obra que incluye entre su multiplicidad lingüística, al texto escrito, pero como uno más y no como el centro o la estrella.

### La crítica en tanto género.

El ver las particularidades discursivas de la crítica dentro de un género nos permitirá entender otros tipos de cuestiones.

Con un análisis puntual del objeto crítica podríamos ver estructuralmente cuáles son sus principales características, cosa que por ahora no haremos ya que está por demás estereotipada. El típico ejemplo teatral es: un párrafo de presentación del espectáculo, los necesarios para hablar del texto y del autor, luego comentar el trabajo del director y cerrar con uno donde se dé cuenta de las actuaciones y dos o tres líneas destinadas a los rubros técnicos.

Por otro lado ya hemos visto cuáles son los efectos desde la cuestión genérica en lo que hace a las funciones del lenguaje.

Veamos ahora qué se ha dicho de la crítica como género dentro del periodismo cultural. Jorge Rivera sostiene que la crítica tiene dos actividades básicas: *"se propone por lo general la exégesis del sentido de la obra y el establecimiento de un juicio de valor sobre ella; o de un modo más sumario: se propone una interpretación y una estimación"* (Rivera, 1995: 116). Interpretación y valoración serían las dos actividades fundamentales. Jaime Rest sostiene algo bastante similar: *"la crítica (literaria en su caso) tiene como objeto establecer y aplicar los criterios adecuados para la evaluación de la actividad artística. De ello se deduce que posee dos aspectos principales: 1) determinar teóricamente los conocimientos que son*

*requeridos para el ejercicio del enjuiciamiento valedero; y 2) aplicar ese conocimiento a la obra poética concreta con el fin de propugnar una estimación adecuada o una interpretación conveniente del texto" (Rest, 1991: 32). Qué querrá decir "conveniente" es verdaderamente enigmático, a no ser que tenga que ver con el consejo que ofrece: "aplicar a cada obra de arte aquel enfoque que resulte más adecuado para facilitar su entendimiento" (Rest, 1991: 34). Afirmaciones de este estilo se corresponden cabalmente con la crítica en determinados períodos históricos, pero creemos que debe ser sometida a análisis, cosa que haremos en diversos momentos de este trabajo.*

## 2 Crítica de la crítica

## Roland Barthes

### La lectura, la crítica y el deseo.

Tal vez para pensar la crítica en tanto fenómeno discursivo, institucionalidad, publicidad, mediación entre el artista y el público, fundadora de interpretaciones y legitimadora, no se pueda prescindir de la obra del crítico francés Roland Barthes. Son múltiples los trabajos a los cuales podríamos hacer referencia, pero mencionaremos únicamente aquellos en los cuales reflexiona sobre la crítica y no aquellos en los que la ejerce y desde los cuales podríamos desprender más conceptualizaciones<sup>19</sup>. Entre los primeros cabe mencionar *Mitologías*, *Crítica y verdad* y *Ensayos Críticos*.

Es necesario aclarar, antes de comenzar, que la mayor parte de las reflexiones de este autor tienen como foco principal la crítica académica, pero más allá de esta especificidad creemos que es posible pensar, desde allí, la periodística. Una de las afirmaciones más claras de Barthes con relación a la crítica es que no es en modo alguno una simple lista de resultados ni una enumeración de juicios, sino que se trata, en esencia, de una "actividad". Y define tal actividad como una secuencia de actos intelectuales profundamente arraigados en la existencia histórica y subjetiva de quien los ejecuta y se responsabiliza por ellos. Este "deber ser", con el que coincidimos plenamente, se aplica fundamentalmente a la denominada Nueva Crítica. En este gesto historizante, debemos recordar que para Barthes *"mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, solo podía ser conformista, es decir conforme a los intereses de los jueces. Sin embargo, la verdadera crítica de las instituciones y de los lenguajes no consiste en "juzgarlos", sino en distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos. Para ser subversiva, la crítica no necesita juzgar: le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él"* (Barthes, 2000: 14). Aquí ya se desprende una característica muy importante de lo que para Barthes realiza la crítica tradicional: juzgar. La función juzgadora es típica del crítico tradicional. Pero aquí el problema no se restringe a que el crítico apoyado en su "gusto" dé su veredicto, sino fundamentalmente el problema es que ese veredicto se basa en una suerte de pensamiento único desde el cual asoma una verdad sobre la obra. De esta forma, según el propio Barthes, el problema del crítico antiguo es que *"es víctima (de) la asimbolía: no puede percibir o manejar los símbolos, es decir la coexistencia de sentidos"* (Barthes, 2000: 41). El crítico antiguo se siente más cerca de la ciencia, y *"la crítica no*

<sup>19</sup> Fundamentalmente *Sur Racine*, aparecido en 1963 por Seuil, París.

es la ciencia. Esta trata de los sentidos, aquella los produce" (Barthes, 2000: 66). La Nueva Crítica en cambio se siente más cerca del acto de lectura, y en ese sentido se acerca al lector: "el crítico no es otra cosa que un commentator<sup>20</sup>, pero lo es plenamente (...): pues, por una parte, es un transmisor (...) y, por otra parte, es un operador: redistribuye los elementos de la obra de modo de darle cierta inteligencia, es decir, cierta distancia" (Barthes, 2000: 80).

De esta forma encontramos un primer elemento que permite caracterizar y contrastar a la Nueva Crítica de la tradicional. Una es intérprete, la otra juez. Pero no se acaban aquí las diferencias, puesto que el propio Barthes señala algo que ha ocurrido con la Nueva Crítica, que es sumamente interesante para tener en cuenta, aunque sea más complejo su traslado de la academia y el ensayo crítico a la crítica periodística. Así como Barthes plantea que existe una relación entre el crítico y el lector, también la habrá entre el crítico y el artista, el escritor en su caso. Sostiene que "el crítico se vuelve a su vez escritor", entendiendo que se define al escritor "por cierta conciencia de hablar. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema" (Barthes, 2000: 48). Pero unas líneas más adelante vuelve sobre el tema y de forma mucho más directa: "Si la crítica nueva tiene alguna realidad, esta se halla, no en la unidad de sus métodos, menos aún en el snobismo que, según dicen cómodamente, la sostiene, sino en la soledad del acto crítico, afirmado en adelante, lejos de las coartadas de la ciencia o de las instituciones, como un acto de plena escritura (...) ahora el crítico y el escritor se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje" (Barthes, 2000: 48).

Tanto el escritor como el crítico, en el acto mismo de escritura, operarían con un alto nivel de conciencia sobre la materialidad lingüística. Esto es más que aceptable para todos aquellos oficios cuyo desempeño esté apoyado en el uso de una lengua, sea esta oral o escrita. Pero fuera de esto, es importante decir que esta cita puede ser interpretada y trasladada al ámbito de la crítica periodística en, al menos, un punto. Si dejamos de lado la función "juzgadora" del crítico, y lo pensamos más como un exégeta, como un intérprete, entenderemos que el problema ante el que se enfrenta el crítico es el del lenguaje artístico, para el cual deberá encontrar algún tipo de escritura periodística propicia.

En los medios masivos contemporáneos, los del puro show y síntesis, es difícil encontrar el modo de aproximarse a su oficio desde algún lugar escritural, pero sí al menos en lo que hace a una mirada más profunda. Si el

<sup>20</sup> Barthes recurre a este término proveniente de la cultura medieval, puesto que en dicho momento no existía únicamente, como hoy, el historiador y el crítico, sino que se habían establecido, en torno al libro, cuatro funciones: el *autor* que escribía sus ideas apoyados en otras autoridades, el *scriptor* que simplemente copiaba los libros sin agregar nada, el *compiler* que reunía textos, y el *commentator* que comentaba al texto para volverlo inteligible.

crítico logra no únicamente "bajar línea", en cuanto a sus gustos y sensibilidades, tal vez pueda aproximarse a ofrecer una lectura (su lectura) acerca de las problemáticas lingüísticas con las que se enfrentó el artista a la hora de producir su obra. Si este fuera finalmente su objeto, su materia de trabajo, tal vez encontraríamos en la crítica un aporte un tanto más substancial. Lo que estamos planteando en definitiva es una crítica que reconociéndose histórica y subjetiva, pueda llegar a mostrar cuales son los conflictos con los que el producto se encuentra. Trabajar en el caso del teatro, por ejemplo, la composición y armonía, o no, de los diferentes lenguajes que componen a todo espectáculo. De esta forma tal vez se hubieran evitado atrocidades tales como las ocurridas con la llegada del absurdo a la Argentina<sup>21</sup>, donde se leyó, en algún caso, a *Esperando a Godot* desde un sistema de expectativas realista. Si el problema del crítico es el lenguaje este problema no existiría, así como tampoco nos encontraríamos con aberraciones semánticas tales como acusar a ciertas expresiones contemporáneas como "herméticas".

En lo que hace a la crítica teatral contemporánea este es uno de los problemas más importantes que encontramos. Desde los años 90 en la Argentina cambiaron rotundamente las estéticas, con relación a la tradición teatral local, así como también los paradigmas cognitivos. Los textos dramáticos y las puestas en escena (de Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Luis Cano, Rafael Spregelburd, Rubén Szuchmacher, Ricardo Bartís y otros) comienzan a ser concebidos a partir de ciertas lógicas que podríamos calificar (con la sola finalidad de ser comprensibles) como oscuras. Los personajes devienen en puro discurso, los cuerpos asoman pura y exclusivamente en una suerte de materialidad discursiva más cercana a las funciones poéticas que a un directo intento comunicativo<sup>22</sup>. Así, aquel lector que pretenda encontrarse con un sentido único (a partir de una estética definida, o de un sistema ideológico concreto y delimitable) estará en problemas. Aceptamos que esto es así pero no que ello sea hermético, puesto que en todo caso lo que se juega aquí es un sistema de expectativas diferente. No hay, al mejor estilo realista, una psicología de los personajes definida que permitan prever sus reacciones, no hay una prehistoria detallada que nos permita inferir conductas, no hay relaciones interpersonales estables (esposo-esposa, padre/madre-hijo, etc.)<sup>23</sup> y en la mayoría de los casos no hay un "espacio escénico" que permita construir un potencial argumento (el living burgués, el patio del

<sup>21</sup> Remitimos a nuestro apéndice "La recepción crítica a Esperando a Godot".

<sup>22</sup> Entendido esto desde un prejuicio aún vigente: toda obra debe poseer un mensaje, así como en la literatura infantil debe existir la moraleja.

<sup>23</sup> Si bien no creemos en estas categorías, las aceptamos puesto que funcionaron como "paradigmas" de lectura.

conventillo). Todo ello nos enfrenta a un puro presente desde el cual deberá ser leído, y en ese sentido la aproximación hermenéutica deberá recurrir a materiales muy sensibles y complejos y así entender que no hay *un* sentido del texto, sino que por el contrario estos proliferarán en función del eje de lectura seleccionado. En todo caso lo que hay es una apertura del texto que ofrece una libertad, impensable anteriormente, para el lector.

Esta misma situación se corrobora de forma más clara cuando pensamos no la relación obra-lector sino autor-director. Se ha aplaudido la ausencia de "didascalias"<sup>24</sup> y la libertad que deja el autor en relación con el director. Han sido los mismos críticos (periodísticos y académicos) los que han aplaudido esto, pero luego cuestionan esa misma libertad en lo que hace a la lectura. Y es esa libertad la que creemos nos lleva más que a un hermetismo a una apertura semántica extrema. ¿Por qué se habrá aceptado, si no, como una verdad rotunda la obra de Umberto Eco *Opera Aperta*? Todo discurso es abierto y eso no nos autoriza a considerarlo hermético, más bien nos lleva a comprender las dificultades comunicativas del lenguaje, las complejidades del mundo en el que vivimos. Y de esta forma aceptamos otra de las máximas del semiólogo italiano: ver la obra de arte como metáfora epistemológica del mundo.

Todo esto se corresponde con lo que anteriormente señalábamos, con Barthes, como la enfermedad de la asimbolía. Pero no podemos detener aquí el análisis, puesto que pecaríamos de injustos, ya que hasta aquí parecería que estamos acusando al crítico tradicional de algo negativo. Pero la pregunta es si es si hay alguna manera de no hacer eso que hace el crítico tradicional. Mi respuesta es que no, que más tarde, o más temprano, se llega a ese lugar. ¿Por qué? Porque el crítico no es alguien que viva al margen de la vida, de las instituciones, de la política. Pero, fundamentalmente porque el crítico se relaciona con todo eso de forma generacional.

### El crítico y su generación.

En diversas conferencias hemos sostenido, con la irritabilidad necesaria del auditorio, que el crítico tiene fecha de vencimiento, que el crítico en el momento mismo en el cual se convierte en tal, firma junto a su primer texto, su fecha de caducidad. Por supuesto que no vamos a decir que exista un año, una década en la cual se produzca esto, pero sí que es lógico que suceda y que la única forma de evitarlo es llamarse a silencio en determinado momento o directamente ser un "genio", poseer cualidades geniales en el sentido de no-necesariamente-humanas.

<sup>24</sup> Se entiende por didascalia a las anotaciones que ofrece el autor sobre la puesta en escena. Son indicaciones sobre el espacio, la luz, el sonido, los personajes, etc. pertenecientes al ámbito de la puesta en escena.

Explicemos esto. El crítico como cualquier lector pertenece a una generación determinada. Esa generación implica un marco cultural a partir del cual establece todo tipo de lecturas (artísticas, políticas, sociales, familiares, etc.). Ese "marco" lo acompañará de por vida aunque en los mejores casos se aplique un sistema de flexibilidad más o menos importante. Cuanto más flexible sea más podrá adaptarse al cambio de los tiempos. Este marco que opera como paradigma es lo que entendemos como la fecha de caducidad. ¿Por qué irrita esto cuando nadie niega, o se opone a que un maestro no pueda estar *ad aeternitum* al frente de un aula? ¿Por qué se aceptará que cualquier trabajador no tan sólo merece jubilarse sino que a medida que la vida avanza va perdiendo las aptitudes para la labor desarrollada hasta entonces? Es tan lógico que alguien cuando envejece ya no pueda desarrollar un trabajo de fuerza (por cuestiones físicas) como que un maestro no pueda en determinado momento continuar al frente del aula (por cuestiones psíquicas fundamentalmente). El crítico suele, por lo general, rechazar esta afirmación, y tal vez se deba a que ser crítico es más que un oficio, es una actitud vital, y por lo tanto no tiene un momento final, salvo la muerte. Y efectivamente creemos que esto sería así si el crítico fuera un intelectual, pero cuando de juez se trata ya no, fundamentalmente porque en esta área, su veredicto, no está sujeto a la aplicación de ningún código.

En los últimos años se escucha, fundamentalmente en radio, una discusión que es, en el fondo, acerca de qué es el objeto artístico. Por supuesto que esas discusiones entre periodistas y columnistas especializados no son en torno a qué es el arte, sino más bien a qué es lo que define a un objeto determinado como artístico. Es común escuchar en los medios cuestionamientos a una determinada experiencia como no artística por no reunir determinadas características. Esto se ve muy claramente en el mundo de las artes visuales, donde tal vez la experimentación siempre va por adelante. Pero no únicamente allí. En el teatro esto también está, y mucho. Por sobre todo cuando el teatro se acerca a la performance. Nadie pone en duda que el último espectáculo estrenado por algún teatrero clásico (Juan Carlos Gené, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, Augusto Fernández, etc.) sea teatro, pero sí se pone en duda si propuestas (y no utilizo la palabra espectáculo intencionalmente) de Emilio García Wehbi o Luis Cano lo sean.

Esas discusiones mediáticas a las que hacemos referencia suelen ser profundamente inútiles, y no por la capacidad intelectual de los que la llevan a cabo, sino más bien por el medio en el cual se realizan. La pregunta es si por supuesto que es interesante (no hace falta que nos refiramos aquí a la pregunta de Jean Paul Sartre acerca de *Qué es la literatura*), siempre y cuando se la entienda en toda su arbitrariedad y contextualidad. Esto significa que un grupo determinado de consumidores de productos artísticos podrán definir qué es el arte, pero siempre esa definición estará sometida a los límites

propios de ese grupo, en función de su cultura, su edad, su nivel de apertura, su ideología, etc. Hay inevitablemente en toda comunidad receptiva un horizonte de expectativas que funcionará a modo de termómetro para definir esta pregunta. Y el crítico inevitablemente forma parte de una determinada comunidad, aunque también es cierto que, a diferencia del espectador, el crítico (por su propio oficio, por la asiduidad receptiva, por no siempre elegir qué ver y qué no ver) suele ir modificando sus propios límites.

Es necesario en este punto hacer una aclaración. Todo lo dicho no significa que el crítico de mayor edad mire al objeto artístico con prejuicios y el más joven esté exento de eso. Todo lo contrario. Ambos leen el arte con su propio sistema de expectativas y aplican sus propios preconceptos<sup>25</sup>.

Podemos dar un ejemplo ya clásico en libros de ensayos pero esclarecedor en torno a todas estas cuestiones: el tiempo. ¿Cómo se mide el tiempo en términos de intensidad y dinamismo frente a un relato? Es prácticamente inevitable que las distintas generaciones y culturas lo midan de forma diferente. Es muy probable que un joven habituado tanto al viedoclip como a los videojuegos actuales tenga una capacidad temporal receptiva plenamente más intensa que una generación formada fuera de los últimos avances tecnológicos. Esto modificará su sensibilidad estética (que es fruto de un complejo sistema educativo) y hará que su límite entre lo aburrido y lo entretenido, por ejemplo, tenga una barrera más alta. Mientras que tal vez alguien formado en una cultura cuyo sistema temporal hegemónico sea más lento tenga un umbral más bajo y a la vez ciertas dificultades en la recepción y decodificación de los signos<sup>26</sup>. Y por supuesto ocurre lo mismo en lo que hace a conocimientos. Tal vez alguien que haya tenido la oportunidad de ver, en su momento de apogeo, diferentes grotescos pueda hoy observar con

<sup>25</sup> Es memorable en este sentido lo ocurrido en el I Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires con el espectáculo venido de Túnez: *Femtella*. Esta propuesta consistía en el ingreso al escenario de un grupo de actores componiendo algo así como una familia, y permanecer estáticos simulando ser la típica fotografía familiar un tanto añeja. Durante una hora y media hubo dos o tres sutiles movimientos. Nada más. No hubo diálogos, no hubo desplazamientos. No hubo nada más que una gran propuesta artística. En las tres funciones en la Capital Federal ocurrió algo más o menos similar: la irritación de los espectadores. Al principio podía escucharse tímidas risas, luego comentarios susurrados, luego interpelaciones al escenario, hasta llegar incluso al ingreso a la escena de parte de algún teatrista a insultar a los actores. ¿Qué hacía *Femtella*? Poner en crisis un sistema de expectativas en torno a qué debe ser el teatro o más específicamente cuál es el mínimo de la teatralidad. Y allí, en los rechazos y aceptaciones, no había edades. Había simplemente sujetos contemporáneos que reaccionaban ante la propuesta en función de sus propios preconceptos (culturales, no privados) de qué es lo mínimo que debería haber. Y aclaremos: la propuesta no tenía nada de *vanguardista*. Es algo tan viejo como aquel ya agónico siglo XX en el que se la mostró.

<sup>26</sup> Más allá de las críticas que puedan hacerse, Beatriz Sarlo en su *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* propone una interesante mirada sobre lo que estamos

cierta dosis de mayor rigor un nuevo grotesco y pensar así su calidad, su género, sus particularidades, etc. Pero tal vez a este mismo crítico le cueste enfrentarse a un espectáculo construido a partir del "fragmento" o del "hipertexto". En cambio el crítico formado en el "copy-paste" de la computadora y de la navegación por Internet pueda tener una capacidad de vincularse con los signos y los sintagmas de forma diferente.

Todas estas cuestiones aquí reseñadas como problemáticas son en realidad sintomatologías que afectan, y mucho, a la crítica entendida como actividad. Ya lo dijimos: actividad entendida como una secuencia de actos intelectuales que están arraigados en la existencia histórica y subjetiva de quien la ejecuta. Y al decir esto no podemos seguir omitiendo la palabra en torno a la cual estamos girando permanentemente: ideología.

## Crítica e ideología I

Es habitual escuchar en congresos, conferencias y mesas redondas a "intelectuales de la crítica" (y no a críticos) afirmar que existen diversos tipos de críticas. Y entre sus clasificaciones asoman nominaciones del tipo: crítica cultural, crítica textual, entre otras. Pero hay una que verdaderamente preocupa. Cada vez que escuchamos hablar de "crítica ideológica" deberíamos sentir algo en el estómago cercano a lo desagradable y, por qué no, repudiable. ¿Por qué? Si bien es cierto que hoy en día podríamos dudar de todas las taxonomías al menos como puro juego intelectual, una de ellas debería ser profundamente erradicada por impertinente. Hablar de una crítica ideológica es sostener que existe algún otro tipo que no lo es. El argumento es muy básico: ¿si la crítica es una de las tantas formas de discurso, siendo discurso, no es ideológica por naturaleza? Toda crítica es ideológica y Roland Barthes nos lo demuestra muy bien a partir de un ejemplo aplicable tanto a la Francia de su época como a la Argentina de la nuestra. En un capítulo de su brillante *Mitologías* llamado sorprendentemente "Crítica muda y ciega" comienza diciendo: "*Los críticos (literarios o teatrales) se valen a menudo de dos argumentos bastante singulares. El primero consiste en decretar bruscamente que el objeto de la crítica es inefable, y por consiguiente, inútil. El otro argumento, que también reaparece periódicamente, consiste en confesarse demasiado tonto, demasiado torpe para*

sosteniendo, a partir del zapping y del video-games. Sobre el primero sostiene que "*lo que hace casi medio siglo era una atracción basada sobre la imagen se ha convertido en una atracción sustentada en la velocidad*" (Sarlo, 1996: 63). Más rotundamente afirmó unos años después que "*la velocidad define el escenario cultural desde fines de los ochenta: zapping, clip, video-juegos, procesadoras de datos, comunicación por fax, banca y correo electrónico, Internet. Ha cambiado el sentido del tiempo*" (Sarlo, 2001: 95).

comprender una obra reputada como filosófica" (Barthes, 1980: 36). Estas afirmaciones son muy fácilmente rastreables en los discursos que surgen a partir de estéticas propias de los denominados nuevos creadores. Toda experiencia mínimamente experimental o de, perdonando el término, vanguardia que es acusada de hermética o de incomprensible o de excesivamente compleja soporta esta idea de Barthes en su interior. En vez de reconocer las complejidades propias de un texto, en vez de someterse a las luchas intelectuales a las que nos puede someter una determinada propuesta, se elige como variante "acusarla" de incomprensible. En muchos casos se realiza esta acusación con una apelación a un discurso irónico, sarcástico y hasta cínico. A partir de esta modalidad el juego que se encubre, el tipo de discurso que se utiliza, es de tipo especular. Se acusa a la propia crítica, al propio oficio, de impotente o inútil para en realidad reflejar la opinión sobre el texto en cuestión. Esto significa, sostiene Barthes, "que uno se cree de una inteligencia tan segura como para que al confesar una incomprensión se ponga en duda la claridad del autor, y no la del propio cerebro: se finge bobería y se logra la protesta del público; así se lo arrastra ventajosamente de una complicidad de impotencia a una complicidad de inteligencia. Operación ampliamente conocida en los salones Verdurin<sup>27</sup>: 'yo, que tengo como oficio ser inteligente, no comprendo nada de eso; ustedes tampoco lo comprenden; luego es que ustedes son tan inteligentes como yo'" (Barthes, 1980: 37). A esto es a lo que llamamos en este contexto un "juego discursivo especular". Mientras que se pretende hablar de uno mismo en realidad se busca hablar del texto a analizar garantizándose de antemano una relación de complicidad con el lector. Si una determinada propuesta artística apela a parámetros innovadores (en el sentido de quebrar o cuestionar los códigos imperantes) muchas veces se recurre a ese juego que en el fondo justifica un fracaso personal depositando la responsabilidad en el afuera, apelando para ello al poder "institucional" que el propio lugar social que ocupa el crítico le otorga. Ese poder es el que está implícito en la idea del "yo que tengo como oficio ser inteligente".

Barthes sostiene que este juego encubre una ideología muy presente en la crítica, y que tiene consecuencias en la práctica concreta. Porque lo que en el fondo se sostiene es que una idea es peligrosa si no la controla el sentido común y el sentimiento. Lo nuevo en el reino del saber y de las emociones es peligroso y esta es una forma de erradicarlo, no únicamente en el texto sino también en el mundo (si es que se trata de dos entidades diferentes), puesto que esta es una forma de erradicar del mundo ciertas filosofías: "Oficiar de crítico y proclamar que nada se comprende del existencialismo o del marxismo (no casualmente esas son, sobre todo, las filosofías que se confiesa no comprender) es erigir la ceguera o el mutismo propios como regla universal de percepción, es

<sup>27</sup> Refiriéndose por su puesto a la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*.

arrojar del mundo al marxismo y al existencialismo: 'No comprendo; luego ustedes son idiotas'" (Barthes, 1980: 37-38).

Y acá el problema fundamental no es que la crítica sea ideológica, sino más bien que lo oculta. Toda crítica debería incluir en su discurso, opinamos con Barthes, un discurso implícito sobre sí misma, ya que toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma. La crítica no habla en nombre de principios verdaderos. Si asumiese eso no tendría problema en evidenciar su ideología: la del crítico y la del medio. "La crítica es un discurso sobre un discurso, es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje. De ello se deduce que la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje objeto y el mundo" (Barthes, 2003: 349). Y al ser entonces un metalenguaje su tarea no es descubrir verdades sino valideces. ¿Qué entendemos por valideces? Que una obra determinada constituya un sistema coherente de signos, incluso tal vez en su propia incoherencia.

Si la crítica se abocara a esta tarea resolvería casi de forma inmediata uno de sus principales problemas que obedece a la misma causa del "tenemos por oficio". El crítico siente que ese oficiar de inteligente lo obliga a poder leer la obra en su totalidad como si ello fuera posible. Allí es donde confunde su rol y deviene en juez. El crítico cuando se enfrenta a tendencias que alteran algunos cánones de la creación artística siente la obligación de leer y por sobre todo de poder leer. Este leer para el crítico no es desear la obra, sino poder descubrirla.

### La crítica colonizadora.

Cuando el crítico se ubica en este lugar de superioridad -superioridad incluso en relación con el propio autor analizado- siente la obligación de "descubrir" y elaborar discurso en función de ese acto que le permita colonizar las lecturas posibles. Este gesto, anacrónico sin lugar a dudas, perteneciente a épocas donde el positivismo en estas áreas aún era posible, sí era de una gran inutilidad<sup>28</sup>. Hoy, en cambio, a lo máximo que puede aspirar el "buen crítico" es a construir un sistema discursivo que le permita cubrir la mayor cantidad de signos con su propio lenguaje, pero siempre apoyado en la relatividad del paradigma cognitivo del que se esté sirviendo. Barthes dice sin tapujos que "la tarea de la crítica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es descubrir en la obra o en el autor analizados, algo

<sup>28</sup> Por supuesto que no creemos que en ninguna época se haya podido capturar la totalidad de la obra, pero debido al contexto filosófico en el cual se insertaban esa idea formaba parte de la ideología y de los sistemas filosóficos existentes.

oculto, profundo, secreto que hubiera pasado inadvertido hasta entonces (¿Por obra de qué milagro? ¿Acaso somos más perspicaces que nuestros predecesores?), sino tan solo ajustar, como un buen ebanista que aproxima, tanteando inteligentemente, dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época" (Barthes, 2000: 350). Por ello decimos que la tarea crítica no consiste en descubrir nada en la obra, sino por el contrario cubrirla con su propio lenguaje. En este sentido si la crítica logra realizar esto a la vez que se exhibe a sí misma en cuanto a sus procedimientos formales y semánticos podrá olvidarse de su falso deber: "la crítica no es un homenaje a la verdad del pasado, o a la verdad del otro, sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo" (Barthes, 2000: 352)<sup>29</sup>.

## Tzvetan Todorov

### El deseo como diálogo.

Tal vez la problemática de la verdad sea, tal como vimos al inicio de este trabajo, uno de los puntos más sobresalientes a la hora de referirse a la crítica. La relación que establece el crítico con la verdad se puede llegar a convertir en uno de los principales aspectos para poder llegar a catalogar a los diferentes profesionales y medios. ¿Es la verdad un punto de partida? ¿Es la verdad un punto de llegada? ¿Hay una verdad? ¿Hay un principio pleno de incerteza?

Tzvetan Todorov trabaja, con relación a Barthes, desde una perspectiva diferente el tema de la verdad en la crítica, y entre sus múltiples afirmaciones tal vez la que funciona a modo de manifiesto, a modo de declaración de principios para la construcción de su propio oficio de crítico en determinado momento de su crítica y de su carrera, es haber llegado a entender y proponer la crítica dialógica.

Tal como planteamos desde las primeras páginas en el tránsito que se ha realizado, de la modernidad a la postmodernidad, la Verdad ha sido el foco de uno de los principales cambios, la verdadera vedette de la teoría y de la crítica. Pero según Todorov "la elección entre poseer la verdad y renunciar a buscarla no

agota todas las posibilidades que se abren frente a nosotros. Sin dar definitivamente la espalda a los valores universales, se pueden plantear como un terreno de acuerdo posible con el otro, más que como una posesión previa. Se puede ser consciente de que no se posee la verdad y sin embargo no renunciar a buscarla. Puede ser un horizonte común, un punto de llegada deseado (más que un punto de partida)" (Todorov, 1991: 148-149). De esta forma no se abandonaría la idea de verdad, sino tan solo (y ya es mucho) se le cambia su estatuto o su función, al convertirla en principio regulador del intercambio con el otro.

De esta forma puede entenderse que los dos grandes sistemas críticos existentes<sup>30</sup>, la crítica dogmática y la inmanente, producirían importantes modificaciones, porque ni la aceptación ciega de la verdad propia ni la renuncia a su búsqueda nos lleva a resultados interesantes. ¿Por qué? Porque cuando, por un lado, el crítico inmanente renuncia a la búsqueda de la verdad "se niega a sí mismo toda posibilidad de juicio; explicita el sentido de las obras pero, de alguna manera, no lo toma en serio: no responde al sentido, hace como si no se tratara de ideas que se refieren al destino de los hombres; es porque ha transformado el texto en un objeto que basta con describir tan fielmente como sea posible" (Todorov, 1991: 149). Por el otro lado, el dogmático, no deja que "el otro" asome al acorralarlo por todos lados, puesto que se convierte él mismo en la verdad revelada, haciendo de ese otro una mera excusa, un puro ejemplo que él cree encarnar y que, supone, su lector comparte.

En la forma en la que se produce la crítica actual podríamos decir que cada una de esas dos tipologías se corresponden bastante cabalmente con la crítica académica y con la periodística. La primera apelando a un supuesto "saber objetivo" apoyado, a su vez, en un rígido método intenta opacar (al máximo de lo posible) a la figura del crítico, quien a su vez, como decíamos al referirnos al carácter ideológico de la crítica, oculta que detrás de su método hay una ideología que lo sustenta, lo sostiene y lo vitaliza. Ese saber objetivo se ve plasmado, desde una perspectiva discursiva, en el uso de una jerga tan excesivamente técnica que le permite construir un universo muy delimitado de potenciales lectores. Esos lectores serán los iniciados. Por el contrario la crítica periodística se corresponde más con la dogmática. No se dirige habitualmente hacia una verdad sino que parte de una ya aceptada. Al no tener la exigencia académica de comprender estructuralmente el "objeto artístico" sino básicamente producir una lectura ideológica del mismo, parte de su sistema ideológico que se convierte en parámetro de calidad y hasta de genialidad. Si el artista ratifica su ideología, su concepción de mundo, de familia y también sus

<sup>29</sup> Sobre este tema nos explayaremos en nuestro Apéndice dedicado a la recepción crítica a *Esperando a Godot*, en el que observaremos cuáles eran, en líneas generales, los parámetros de lectura posible de un espectáculo que claramente se permitía romper con una buena cantidad de códigos artísticos ceñidos al realismo.

<sup>30</sup> Pese a estos dos tipos que funcionan como sistema reconoce, como veremos más adelante, gran cantidad de variables en la crítica.

preceptos comunicativos, el crítico loará el producto. Se apoya para ello en lo que denominamos junto con Anne Ubersfeld "los condicionamientos de la crítica", esto es fundamentalmente en lo que hace a la relación del crítico con el medio, y el de éste con el lector.

Simplifiquemos un poco la cuestión. Abordemos la cuestión ideológica desde una de sus acepciones sin entrar en discusiones acerca de su veracidad o factibilidad.

## Crítica e ideología II.

Antes que ser crítico, el crítico es hombre. Y es este ser hombre el problema irresoluble al que tal vez se enfrenta, al menos cuanto más se aleja el crítico de su "haber-sido" intelectual. Antonio Gramsci es el responsable de haber hecho estallar ciertas miradas acerca de la ideología que resulta pertinente rescatar en este párrafo. Gramsci, brega por una filosofía de la praxis. Afirma que no tenemos modo de relacionarnos directamente con el mundo sino que siempre lo hacemos a partir del lenguaje, y este lenguaje contiene ya una determinada concepción del mundo. Dice puntualmente: *"por la propia concepción del mundo se pertenece siempre a una determinada agrupación y, concretamente, a la de todos los elementos sociales que comparten un mismo modo de pensar y de operar"* (Gramsci, 1972: 12). Ahora bien, ¿cómo se relaciona esto con la actividad del crítico? En principio en el hecho de que sostener la pretensión de negar el carácter ideológico de la crítica sería un absurdo. Se parte del lenguaje. Se usa el lenguaje. Se es en el lenguaje. El tema es cuán imbricado está el crítico en ese lenguaje que lo asocia a ese grupo, y qué capacidad crítica tiene para con él mismo. Sigue diciendo desde la cárcel el italiano: *"siempre se es conformista de algún tipo de conformismo, siempre se es hombre-masa u hombre-colectivo. La cuestión es ésta: ¿de qué tipo histórico es el conformismo, el hombre-masa al que se pertenece? Cuando la concepción del mundo no es crítica y coherente sino ocasional y disgregada, se pertenece simultáneamente a una multiplicidad de hombres-masa; la propia personalidad se compone de elementos extraños y heterogéneos"* (Gramsci, 1972: 12). Sería de esperar, o al menos deseable, que el crítico tenga algún nivel de consciencia sobre esa pertenencia a determinado grupo, ya que el comienzo de la elaboración crítica, sostiene Gramsci, es la conciencia sobre lo que se es realmente, y por sobre todo le permitirá verse como parte de un proceso histórico que ha dejado en el sujeto una infinidad de huellas que provienen desde el remoto tiempo del hombre de las cavernas. Y seamos rotundos: no se puede tener una concepción del mundo críticamente coherente sin la conciencia de su historicidad.

El problema de la crítica, decía Barthes, es precisamente ocultar su ideología,

ocultar su concepción del mundo. Y aquí no nos importa tanto si un crítico cuestiona un determinado producto porque cuestiona la ideología religiosa a la que él suscribe (como ha ocurrido y ocurre actualmente), sino más bien nos interesa desde una cuestión estructural. En el seno de la postmodernidad sería dificultoso cuestionar una ideología en lo contenidista, en el tema que desarrolla el objeto, ya que la propia filosofía epocal lo desautorizaría y el crítico quedaría excesivamente expuesto. Y, ya lo sabemos, el crítico se oculta detrás de su lenguaje, no se deja ser en él, se niega a sí mismo. Donde no se niega es en un aspecto ya reseñado: el comunicativo. El crítico tiene una preconcepción de lo que es arte y de lo que no lo es, y esa preconcepción le permite operar como juez y dictaminar qué es artístico y qué es un buen objeto artístico. Desde este punto leímos precisamente la construcción de la idea de "hermetismo" en el discurso crítico. Pero son muchos más los ejemplos. Recordemos lo ocurrido en la Argentina en diversas propuestas que trataron de romper ciertos elementos formales típicos de un espectáculo teatral. El Proyecto Filoctetes<sup>31</sup> creado por Emilio García Wehbi consistió en una intervención urbana a partir de la cual se buscaba producir algún tipo de reflexión sobre la alteración de la vida cotidiana en una ciudad y por sobre todo permitarnos repensar acerca de los lazos sociales. La intervención consistió en que una mañana en la ciudad de Buenos Aires, y en muchas otras a lo largo de los años, aparecieron infinidad de *homeless*. La ciudad había sido invadida por muñecos hipernaturalistas que "actuaban" de muertos y lo que se buscaba registrar con cámaras de video y fotográficas era cómo reaccionaba la comunidad ante esas *presencias reales*. Reales en el sentido de que los años 90 habían expulsado a gran parte de la población a una muerte (real y simbólica) y a los afortunados aún incluidos (hasta diciembre del 2001) a una ceguera de antología. La reacción de los medios fue profundamente crítica puesto que ellos también habían sido engañados por la representación que no hacía otra cosa más que sacar a la luz lo que todos nos empecinábamos en ocultar. Y para criticar se apeló a la ética. La pregunta fue: ¿es aceptable que un grupo de artistas (locos) invada la ciudad? Y como esto rápidamente se volvía absurdo como planteo, surgió el tema de las ambulancias: ¿es aceptable que por un planteo artístico las ambulancias de la ciudad se vean afectadas a socorrer a muñecos y desproteger a los ciudadanos que verdaderamente las

<sup>31</sup> Esta intervención urbana consistió en la presencia, en diferentes esquinas metropolitanas, de 23 muñecos de látex, custodiados en secreto por alrededor de 60 artistas, estudiantes, actores, fotógrafos y videastas. Esta idea se llevó a cabo en Buenos Aires el 15 de noviembre de 2002, luego de su debut en Viena en Mayo del mismo año. La presentación en Berlín, Alemania, fue en Noviembre del 2004. Con él Wehbi inaugura toda una parte de su obra en la cual intenta reflexionar sobre el lugar del arte y del artista en la sociedad, que venía ya desarrollando desde el estreno de Los Murmullos, de Luis Cano, en el 2001.

necesitaban?<sup>32</sup>. Otro caso, de similar envergadura, ocurrió en Buenos Aires en el marco del V Festival Internacional de Teatro, en el denominado "Proyecto Cruce". Aquí, un grupo de artistas decidieron realizar una intervención en el Cementerio de la Recoleta, que consistía en habilitar el cementerio por la noche y recorrerlo guiado por luces y sonidos que remitían a los "muertos" célebres allí sepultados mientras se leían carteles que indicaban quiénes eran, qué habían hecho y qué relaciones habían tenido con los otros muertos. Un grupo de familiares y religiosos plantearon judicialmente un amparo para impedir la intervención y los medios y los críticos se hicieron eco de esta situación. Y en los distintos discursos asomaban ideologías muy claras en imposibilidad de diálogo con las otras. Dos concepciones de mundo, dos saberes plenamente diferenciados.

En estos dos casos y en la acusación a determinadas propuestas de "herméticas" lo que se ve es una discusión sobre el arte en el sentido formal y no temático. La discusión sigue girando en torno a qué es el arte y qué no lo es. Y las discusiones, lamentablemente, parten de preconcepciones en torno a esto, desconociendo, o negando incluso, el carácter evolutivo de las poéticas. Exagerando un poco la cuestión, el hombre de las cavernas asoma y "nos" habla en pleno siglo XXI. Por ello, en nuestro apartado sobre el carácter generacional de la crítica enfatizamos la posibilidad de que el sujeto amplíe su universo de expectativas, sus conocimientos, y fundamentalmente eduque su sensibilidad estética. El hombre que habla un dialecto o solo comprende una lengua nacional, afirma Gramsci, participa de una intuición del mundo más o menos limitada y provincial, fosilizada, anacrónica. Al crítico que acote su sensibilidad estética a una poética claramente delimitada le ocurrirá lo mismo. Aunque claro, por el lugar que ocupa socialmente, al declarar su inutilidad o su incompreensión buscará la identificación con su receptor y pasar así de la ignorancia al poder. Si él no lo sabe, el saber propuesto carece de fundamento y sentido.

<sup>32</sup> Efectivamente los ciudadanos más comprometidos utilizaron sus celulares para llamar al SAME (Servicio de Atención Médica de Emergencias). Este organismo estatal estaba advertido acerca de esta intervención, teniendo incluso las direcciones en las cuales estarían los muñecos-muertos-agonizantes para desestimar las llamadas que se realizaran desde esas zonas. Pero entre la cúpula burocrática del organismo y las ambulancias hubo un cortocircuito interno y la noticia no llegó a donde debía llegar. Y los medios al sentirse ellos mismos estafados necesitaron construir esta cuestión como elemento crítico en vez de comenzar a investigar cómo funcionaba burocráticamente el organismo. Algo muy similar ocurrió en Berlín, Alemania, con la diferencia de que allí una vez que se comenzaron a producir estos incidentes (ambulancias que iban sin sentido a la dirección de la llamada) se prohibió la continuidad del evento. Y una vez cancelado, en la conferencia de prensa, el director de la policía local se sentó junto a los artistas a reconocer que la prohibición fue netamente económica, pero no porque los artistas tuvieran la culpa, sino que les permitió ver que había en su organismo local un problema de comunicación que debía ser resuelto. La "culpa" fue reconocida como de parte del organismo, en Buenos Aires fue de los artistas.

## La crítica como diálogo.

¿Cómo se sale, entonces, de esta especie de círculo vicioso? Tzvetan Todorov apela a una nueva caracterización, a la que suscribimos plenamente, como es la por él denominada "crítica dialógica".

Esta suerte de tercera tipología, junto a la dogmática y la inmanente, surge en función de su trabajo sobre la verdad, entendida como punto de partida o como punto de llegada. E incluso las subcategorías planteadas por Todorov estarían dentro de esta disyuntiva, aunque lamentablemente todas rechazarían lo dialógico que se establece entre el crítico y el autor, entre el texto que analiza y el analizado. *"Los críticos de diversas tendencias se reúnen en el rechazo a reconocer ese diálogo. Sea consciente de ello o no, el crítico dogmático, seguido en esto por el ensayista impresionista y el partidario del subjetivismo, deja que se escuche una sola voz: la suya. Por otra parte, el ideal de la crítica histórica era el de hacer escuchar la voz del escritor tal como es en sí misma, sin ninguna añadidura procedente del comentarista; el de la crítica de identificación, otra variante de la crítica inmanente, era el de proyectarse en el otro hasta el punto de ser capaz de hablar en su nombre; el de la crítica estructural, el de describir la obra haciendo absoluta abstracción de sí. Pero, al prohibirse así dialogar con las obras y, por consiguiente, juzgar acerca de su verdad, se les amputa una de sus dimensiones esenciales, que es justamente: decir la verdad"* (Todorov, 1991: 149).

Esta aparición de lo dialógico en la crítica tiene, por supuesto, una herencia fuertemente bajtiniana en lo que hace a la verdad. La relación que se establece entre ambas partes tiene como motor fundamental el llegar a ella a la vez que opera como principio regulador. Reconocer al otro como diferente permite amarlo mejor, dice Todorov, y es precisamente esa diferencia la que motoriza el diálogo que debe ser honesto puesto que en sí mismo es asimétrico.

¿Cómo se produce este diálogo y qué lo convierte en asimétrico? Un primer punto a tener en cuenta es precisamente que la "crítica dialógica" habla no sobre las obras sino a y con las obras. *"El texto criticado no es un objeto que deba asumir un metalenguaje, sino un discurso que se encuentra con el crítico"* (Todorov, 1991: 150). Esto, desde una perspectiva lingüística y discursiva, produce un cambio radical: el autor criticado o analizado deja de ser un él para devenir en un tú. Y la asimetría surge precisamente en el hecho de que el texto analizado está ya cerrado por el solo hecho de que es anterior en el tiempo, mientras que el texto crítico está todavía abierto. Para que esa asimetría no produzca deshonestidad la voz del autor debe ser escuchada lealmente en el nuevo texto. Y esta lealtad no consiste, como es lógico, en "agotar" todas las vías posibles del texto, sino más bien en elegir un camino y transitarlo de forma coherente.

¿Qué quiere decir transitarlo de forma coherente? Significa, simplemente,

que el crítico no es un lector. O no lo es, al menos, en un sentido. Que es absolutamente falso cuando se afirma que el crítico es el primer lector. Expliquémonos.

Decir que el crítico no es un lector es sostener que el crítico no tiene las mismas facultades que un lector. Incluso cuando él mismo solo se dedica a leer (esto es, no tiene que producir discurso) tiene libertades que como crítico no tiene. Los lectores intentarán *"interpretar inconscientemente el espectáculo al que asisten con las reglas que conocen, y de este modo lo seguirán. Cuando fallan en la interpretación, porque llegan a una significación que contradice abiertamente su sentido común, todo el espectáculo pierde validez, es interpretado no sólo como falso el mensaje, sino también como falaz el espectáculo"* (Raiter, 1995: 122).

Cuando esto ocurre nos encontramos exactamente en lo opuesto a la relación dialógica planteada. Aquí el espectador no tiene ninguna intención, y es lícito, de ampliar su horizonte de expectativas. Lee únicamente lo que tiene ganas y posibilidades de leer, y si algo en el código se lo impide decide unánimemente anularlo. Es decir, el conjunto de presupuestos con los que se enfrenta a un determinado texto serán la norma que guíe y oriente su lectura. El crítico, como buen lector que también es, no puede (no debería) entregarse al sentido común. Esto es, el crítico no debería enfrentarse a ningún producto artístico con un sistema normativo de lectura rígido. Por supuesto que el crítico no puede renunciar a sus presupuestos, a sus conocimientos, a sus facultades. Sería inhumano aspirar a algo así. Lo que sí se le puede exigir es que esté dispuesto, al menos, a cuestionarlos. Y es precisamente aquí, en este mero espíritu cuestionador, donde encontramos la honestidad. El crítico le da el crédito al artista para comenzar a buscar y buscarse en el texto. Acepta que el autor en cuestión es un "otro", que puede poseer una lógica diferente a la suya, y se obstina en buscarla, sabiendo y reconociendo la diferencia. No niega lo que él es, pero tampoco niega lo que es el autor. Intenta dialogar en la diferencia. Y es más, el diálogo se produce precisamente gracias a esa diferencia. Como es sabido ningún diálogo auténtico es posible entre dos sujetos que serían, cada uno, el doble del otro. Ya lo dijo Marguerite Duras en *India Song*, *"no podemos hablarnos. Somos los mismos"*<sup>33</sup>.

Por lo dicho creemos que la crítica dialógica es aquella que nos puede llevar precisamente a un nivel de crisis. Esto significa que cuando el crítico verdaderamente aspira a "enfrentarse" a un determinado texto utilizará todas

sus herramientas cognitivas. Y en este punto no pretendemos que se entienda enfrentarse desde un lugar amistoso. Por el contrario. Creemos que el solo enfrentamiento conduce, cumpliéndose ciertos requisitos, a la posibilidad de una crítica dialógica. El crítico podrá posicionarse ante este desconocimiento con enojo, con bronca, con lo que le haya ocurrido por los mismos motivos que señalábamos antes: antes que ser crítico es humano, y tiene derecho a "sentir" lo que cualquier lector similar a él sentiría. Lo que sí sería inadmisibles es que su texto sea fruto de ese sentir, sin haber sido procesado previamente. Este procesamiento es la condición fundamental para que el enfrentamiento conduzca a una posición dialógica, puesto que implica, simplemente, poner en la vidriera sus preconceptos y presuposiciones. Verlas de frente, y explicitar cuáles de ellas están funcionando en el acto de lectura. Seamos más claros. Seamos incluso infantiles en el ejemplo con un típico caso fácilmente hallable en cualquier diario de un día jueves en la sección crítica de cine. Se puede allí leer las siguientes dos caracterizaciones, por lo general encadenadas, de una crítica cinematográfica. Tal película es "larga" y "aburrida". Es lógico que a un ser humano le parezca que determinada cantidad de minutos sea excesiva para determinado texto. Pero, ¿cómo podemos hacer nosotros para discernir si una afirmación semejante parte de un prejuicio o de un verdadero juicio crítico? En principio habrá que observar cómo analiza la duración en relación con el desarrollo de la trama y la presentación/construcción de los personajes. Si esto está omitido claramente estaríamos ante un preconcepto. Si el juicio no se encuentra ligado a un análisis morfotemático seguramente estaremos ante un juicio orientado por el sentido común que a su vez estará en relación con la norma témporo-cinematográfica. Y quién maneja el par hegemónico duración/ritmo es el cine norteamericano. ¿Sería cuestionable que un crítico apele a la descalificación de lentitud y falta de ritmo "atrapante"? Sin duda, no. Lo que sí sería cuestionable es que tal afirmación se encontrara despojada de historicidad. La historia de un sistema artístico dominado y hegemónico por una determinada cinematografía, que a su vez estará relacionada con determinada configuración geopolítica del mundo. Y ahí, inevitablemente, entramos de golpe en un sistema ideológico (aunque es claro que nunca estuvimos fuera de él).

Por lo dicho se entiende que incluso en los casos en los que el diálogo de los códigos se vuelva absolutamente imposible, porque los dos involucrados gozan de una diferencia estructural profunda, la crítica podría llegar a funcionar siempre que se explicita tal dificultad. Pero es claro que cuando Todorov plantea la idea de una crítica dialógica busca que ese enfrentamiento implique, por parte del crítico, una apertura de lectura lo suficientemente amplia como para poder abarcar algún aspecto del texto criticado, más allá de su parcial acuerdo o desacuerdo con él.

<sup>33</sup> Es Catherine Kerbrat-Orecchioni en su *Le sens et ses hétérogénéités* quien establece de forma notable estas particularidades. Los términos "dialogal" y "dialógico" que por momentos parecen ser utilizados aquí de forma sinonímica, no lo son. El nivel dialogal exige la presencia de al menos dos voces diferenciadas. El nivel dialógico, en cambio, es el de la dialogización interna al discurso de un único locutor donde se entrelazan voces diferentes imputables a enunciadores distintos.

En esta suerte de graduación que existe entre el acuerdo absoluto y el desacuerdo absoluto con el autor, la crítica dialógica casi siempre es posible, dependiendo de la actitud del crítico. ¿Cuándo no sería posible? Cuando existiese un pleno acuerdo entre el crítico y su autor. En este caso estaríamos imposibilitados de producir un enfrentamiento que implique algún tipo de diálogo: *"la crítica dialógica sólo es imposible cuando el crítico se encuentra en total acuerdo con su autor: ninguna discusión puede darse. El diálogo se ve reemplazado por la apología"* (Todorov, 1991: 154). Es lógico. Según vimos para que se logre algún tipo de diálogo es imprescindible que existan al menos dos voces (no dos cuerpos, no dos hablantes). En el caso del pleno acuerdo, de ser posible, este requisito no se cumpliría.

Un último punto importante de resaltar acerca de la crítica dialógica es que cuando uno aborda y entiende su oficio desde este lugar, se ve obligado a reconocer que nos encontramos en un *universo dialógico infinito*.

Entender el texto como parte de un universo textual implica reconocer por un lado que el texto analizado es en sí mismo un texto que dialoga con toda una tradición textual. Pero, por otro lado, que mi propio texto se convertirá en un integrante más de esa red textual y que por lo tanto podrá devenir en texto analizado en un futuro. Por lo tanto el crítico dialógico no podrá dialogar exclusivamente con el texto en cuestión sino que tendrá que tener en cuenta los otros textos con los que a su vez su objeto dialoga, y entender la responsabilidad histórica a la que se enfrenta puesto que su propio texto integrará ese universo. Con este solo hecho nos alejamos ya de la crítica inmanente y de la dogmática, puesto que ya pocos dudan acerca del carácter histórico de las verdades. No las posee uno. No las posee el otro. Están allí, como un horizonte, siempre cercano y distante a la vez.

### 3

## La crítica en su historia

---

**Breve bosquejo histórico<sup>34</sup>.**

Tratar de entender cuál es el lugar que ocupa hoy la crítica es una tarea, al menos, maratónica. Este no es el espacio donde podamos agotar la problemática pero sí, al menos, donde intentaremos dejar sentadas ciertas bases acerca del recorrido vivido por esta "institución" a lo largo del siglo XX. A su vez este recorrido podrá ser reconstruido, al final, en tanto conjunto de metodologías aplicables al complejo acto de "lectura" que es toda crítica<sup>35</sup>.

El siglo XX fue de una gran riqueza en cuanto a los debates que, por sobre todo en la literatura, se desarrollaron acerca de la crítica. Pero creemos que muchas de esas discusiones no son exclusivamente aplicables sobre la literatura sino también a cualquier otro tipo de crítica. Porque además, lo que nos interesa principalmente, es ver esta historia como una brevísima Historia de la Lectura.

Las distintas escuelas, movimientos y corrientes no serán leídas aquí en su totalidad, y en cuanto "métodos", sino más bien se recurrirá a ellas en función de nuestros intereses: esto es, encontrar aspectos utilizables y utilizados por la crítica periodística.

Sin lugar a dudas un buen punto de partida, para pensar dichos movimientos de la crítica en el siglo XX, es el denominado Formalismo Ruso<sup>36</sup>, movimiento que puso entre paréntesis el objeto real para comenzar a concentrarse en la forma en que se lo percibe. El trabajo realizado por ellos en torno al automatismo y al papel renovador del arte ha sido una semilla más que fecunda a lo largo del siglo. *"El hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: esa*

<sup>34</sup> Con relación al sistema de citas en el presente párrafo necesitamos realizar una aclaración. Nuestras fuentes aquí se dividen en dos tipos: lecturas directas de las escuelas o movimientos teóricos y críticos y lectores de los mismos. Debido a nuestro interés decidimos producir, en la mayoría de los casos, una apropiación de los discursos directos, mientras que citamos únicamente las lecturas que sobre ellos se realizaron. Para una lectura directa remitimos a la bibliografía, donde están citados formalmente cada uno de los autores aquí trabajados.

<sup>35</sup> Resaltamos la palabra "lectura" puesto que si bien el crítico, como ya dijimos, no debe ser confundido con el lector, la plasmación de su trabajo no deja de ser un acto de lectura con ramificaciones muy diversas a las de cualquier lector. Así mismo aclaramos que el presente recorrido no tiene como finalidad sistematizar las diferentes posturas sino tan solo resaltar los aportes que benefician nuestra lectura "política" de la crítica.

<sup>36</sup> Entre los años 1915 y 1930 se desarrolló en Rusia este movimiento fundamental para la historia de la crítica. A lo largo de esos 15 años el movimiento fue cambiando fundamentalmente en lo que respecta al estilo. En un comienzo apelan a una suerte de lenguaje antiacadémico, pero con el correr de los años el *cientificismo* comienza a dominarlos en desmedro de cierta actitud artística visible en sus comienzos.

es la finalidad de las convenciones artísticas" (Todorov, 1999: 12), y desde allí, también, podemos incluso trazar cierta línea evolutiva en la historia del arte puesto que esas "convenciones" tienden con el paso del tiempo a ser admitidas e incorporadas y de esa forma volvemos a encontrarnos con un lugar autómatas de lectura. En el año 1949 podíamos salir irritados del Teatro La Máscara luego de haber visto alguna función de *El Puente* de Carlos Gorostiza, ya que con ella se abría un nuevo capítulo del teatro argentino. Pero hoy, cuando la volvemos a ver montada por algún nuevo director no nos produce sorpresa, ya que su forma estética se afianzó en nuestros escenarios. Hoy esta obra no puede ser vista desde la ruptura sino más bien es observada como la obra que inaugura y permite la aparición de una generación completa, la denominada Generación del 60.

Pero volvamos a lo que nos compete. Más allá de todas las críticas que puedan hacerse al Formalismo, como efectivamente se le han hecho, encontramos en ellos uno de los aportes más substanciales para pensar esta historia de la mirada y de la lectura. El énfasis puesto en la convención nos lleva a la comprensión del *arte como artificio* (tal el nombre del artículo de V. Shklovski, uno de los nombres más representativos de este movimiento). De esta forma esta corriente hecha por la borda algunos de los presupuestos que rigieron gran parte de la historia de la teoría artística tal como es la presencia de cierta *mística* en la producción y en el objeto artístico. Los Formalistas, al ver el arte como artificio, como construcción, realizan una suerte de disección de la obra rechazando plenamente el enfoque psicológico, filosófico o sociológico imperante en sus predecesores. Por supuesto que en alguna medida no fueron ellos los creadores de esto en cuanto "perspectiva filosófica", ya que tienen como antecedente fundamental la presencia de la Fenomenología (aunque se distancian de ella en el hecho de que los formalistas pusieron muy fuertemente el acento en las propiedades materiales, según la opinión del propio Todorov), que consistió en un tipo de idealismo metodológico que se propuso estudiar una abstracción: la conciencia humana, y un mundo de puras posibilidades. De esta forma el movimiento que la Fenomenología realiza, y según nuestro interés, es devolverle un lugar central al sujeto, ya que será considerado fuente y origen de todo significado. Aquí Husserl y la percepción ocupan un lugar central<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Recordemos muy rápidamente que la filosofía de Husserl busca el encuentro de la conciencia humana con el mundo, al explicar cómo son los actos de nuestra conciencia por los que conocemos la realidad fenoménica. A su entender aprehendemos lo dado, tal como se nos muestra, por medio de actos de conciencia intencionales: nuestra conciencia es siempre conciencia de algo y, en lugar de simplemente reflejar lo que se ofrece a ella posee la capacidad de constituir los significados de los

La denominada "reducción fenomenológica" es el primer paso importante que da Husserl en su enfrentamiento al psicologismo consistente en que todas las realidades deben tratarse como meros fenómenos en función de su apariencia en nuestra mente. Así, la conciencia no podrá ser vista como un mero registro pasivo del mundo sino que más bien lo constituye activamente: la fenomenología de Husserl de los fenómenos puros que son más que particularidades individuales aleatorias. De esta forma llega a proponer la constitución de un sistema de *esencias universales* puesto que la fenomenología modifica cada objeto en la imaginación hasta descubrir lo que en él es invariable<sup>38</sup>. Así, aprehender verdaderamente un fenómeno es aprehender lo que en él hay de esencial e inmutable<sup>39</sup>. Pero más allá de las obvias relaciones que puedan establecerse con los Formalistas Rusos ("*el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las*

objetos de la realidad. Husserl intentó superar el dualismo entre realismo e idealismo haciendo hincapié en la intencionalidad de la conciencia. Si observamos la relación entre el sujeto que conoce y el objeto conocido desde la intencionalidad, nos daremos cuenta de que el objeto siempre es objeto en referencia a un sujeto y que el sujeto es sujeto en referencia a un objeto. Pretender plantear problemas que vayan más allá de esto, considera, no tendría mayor sentido.

<sup>38</sup> Esta *reducción fenomenológica o eidética* implica la búsqueda de la esencia. Para ello se pondrá entre paréntesis todo lo fáctico, todo lo concerniente al hecho en cuanto hecho para que así quede ante la mirada solo lo *esencial*. De esta forma la *reducción eidética* implica dos momentos: por un lado se deja de lado lo fáctico para luego fijar la atención sobre la esencia. Un ejemplo muy claro de todo esto es ofrecido por el mismo Husserl: el color. Imaginemos que queremos captar la esencia del color. Como primera medida se debe desactivar todo juicio de valor subjetivo tales como el agrado o el desagrado sobre ese color puntual. Por otro lado hay que dejar de lado las teorías que han trabajado sobre ese factor cromático y por ello mismo también se vuelve imprescindible obviar todo lo que la tradición o la historia nos haya enseñado sobre él. En este punto si bien no hemos llegado a la esencia hemos iniciado el difícil recorrido. Una vez aquí debemos recurrir al *método de las variaciones libres* y descubrir que de pronto llego a un punto en el que si lo elimino, elimino también el objeto en cuestión. En el caso del color el ejemplo es la *extensión*. Si elimino la superficie elimino inevitablemente el color que podrá tener variablemente forma circular, triangular, etc. De esta forma concluimos que la extensión forma parte de la esencia del color. Hay por ello una relación de tipo necesaria y no contingente.

<sup>39</sup> Como bien ha afirmado Merleau-Ponty, la fenomenología es el estudio de las esencias, y todos los problemas, según ella, se reducen a definir esencias: esencia de la percepción, esencia de la conciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es también una filosofía que vuelve a colocar las esencias en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de su "facticidad". Es una filosofía trascendental que pone en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, pero es también una filosofía para la cual el mundo está siempre "ya ahí", antes de la reflexión, como una presencia inalienable. Es lo que para Husserl se denomina *tesis general de la actitud natural*.

*particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia*" ha dicho B. Eichenbaum), la mayor deuda fenomenológica está para con la Escuela Crítica de Ginebra<sup>40</sup> de los años cuarenta y cincuenta, ya que estos hicieron a un lado el contexto histórico real de la obra, a su autor y a las condiciones en las que se produce y lee la obra. En este sentido la *crítica fenomenológica* trabaja sobre los temas recurrentes y sobre el patrón de sus imágenes, entendiendo que el mundo de una obra no es una realidad objetiva sino una realidad organizada y experimentada por un sujeto individual. De esta forma lo que hace es buscar en la mente del autor sin apelar a su biografía. Esto hace que aparezca como una crítica no *evaluadora*, al no considerar a esta actividad como construcción. La crítica no sería por ello una interpretación activa de una obra en la cual intervendrán los intereses del crítico, junto con sus prejuicios, sino que es entendida como una percepción pasiva del texto, una mera transcripción de sus *esencias mentales*. Y otro punto a destacar es que no busca evaluar el texto en el sentido de considerarlo "bueno" o "malo" al escapar de las cuestiones netamente literarias. Esta *crítica fenomenológica* llega a los Estados Unidos a mediados de la década del cincuenta con J. Hillis Miller. Al tratar de que el crítico duplique la mente del autor, se vuelven difusos los límites entre la obra y el trabajo crítico. Además y en líneas generales, hay que aclarar, se dedica a trabajar no con una obra sino con todo el universo artístico del autor. Es en toda la obra en la que se plasma la consciencia buscada del autor.

La crítica y las investigaciones teatrales actuales van bastante más allá de todas estas cuestiones, pero es innegable que gran parte de su base metodológica tiene que ver con lo hasta aquí señalado. Por ejemplo, cuando se trabaja con el concepto de "generación" (del 60, del 70 o del 90) lo que se busca es encontrar las *repeticiones* que más allá de todas sus variaciones permitan construir una poética definible, capturable y previsible. A partir de esos pseudos-descubrimientos se llega a lo esperable en una obra a lo Cossa, a *lo* Pavlovsky o a *lo* Veronese. Cuando un artista se impone la crítica convierte su nombre -sustantivo- en adjetivo para luego volver a

<sup>40</sup> Esta escuela surge bajo la guía de Marcel Raymond y Albert Beguin, y alcanza su período de mayor influencia en la década de los cincuenta gracias a los escritos de su principal figura, George Poulet. Su crítica se propone explorar y reconstruir, tal como se manifiesta en el conjunto de su obra, el conocimiento que del mundo lleva a cabo la conciencia del autor. Pero esta conciencia del escritor sólo puede entenderse y explicarse desde dentro y, por consiguiente, el crítico estaría obligado a recorrer el mismo camino seguido por la conciencia que busca recomponer. El crítico fenomenológico es un *crítico de la conciencia* que para llevar a cabo su tarea debe sumergirse o identificarse de algún modo con la conciencia que intenta desentrañar, de allí que esta crítica haya sido denominada como *crítica de la identificación*.

sustantivarlo. Ese *lo* remite a *pavlovskyano* pero va mucho más allá del propio Pavlovsky puesto que también se puede aplicar, por ejemplo, a Luis Cano. Y en el momento mismo en el que se realiza esta operación se produce una limitación en la lectura: solo podremos leer este *lo* como elemento esencial de una obra, enviando a la basura todo aquello que no nos sirva para confirmar lo que necesitamos leer.

Pero además de esta relación la fenomenología tuvo ramificaciones<sup>41</sup> mucho más profundas en el desarrollo del pensamiento (y la crítica) en el siglo XX. Entre las derivaciones de mayor renombre hay que señalar aquí obviamente a la *hermenéutica* y a la *teoría de la recepción*.

En 1916 Husserl fue convocado para hacerse cargo de la Cátedra de Filosofía de la Universidad de Friburgo. Allí permaneció hasta su jubilación y tuvo como discípulo y colaborador a Martin Heidegger<sup>42</sup>. Si bien la relación que los unió desde un principio fue la de maestro/discípulo, en un determinado momento Heidegger se apartó de Husserl puesto que para aquel el significado es histórico<sup>43</sup>. Y lo que aquí puntualmente nos interesa es que para el filósofo alemán el conocimiento humano siempre parte de la *precomprensión*<sup>44</sup>. Antes de llegar a un pensamiento sistemático llevamos ya "*un sinnúmero de suposiciones tácitas espigadas en los lazos prácticos que nos ligan con el mundo*" (Eagleton, 2001: 82), y esto se debe a que el lenguaje es un pre-existente con relación al sujeto individual. Aquí ya estamos ubicados en el seno de una *hermenéutica* más que importante para ser aplicada a la actividad crítica. La *hermenéutica*, que es entendida como la ciencia o el arte de la interpretación, realizó un viraje notable en el siglo XIX, ya que deja de ser aplicada únicamente a las Sagradas Escrituras para abarcar el conjunto del

<sup>41</sup> No entraremos aquí en la discusión acerca de si estamos frente a derivaciones lógicas, ramificaciones, influencias, etc. ya que no es éste el objetivo del presente capítulo.

<sup>42</sup> Con la llegada del nazismo a Alemania, Husserl, por su condición de judío, tuvo que refugiarse en un convento benedictino. En 1936 enfermó gravemente y dos años después murió.

<sup>43</sup> En 1927, con la publicación de *El ser y el tiempo* Heidegger plantea, con su particular estilo, que el mundo no es un objeto ubicado "allá afuera" para ser racionalmente analizado sobre el fondo de un sujeto contemplativo. No es nunca algo de lo cual podamos salir para colocarnos frente a él. Si bien no hace falta explayarse sobre este punto, dada la difusión que ha tenido el pensamiento heideggeriano, creemos que puede ser resumido en gran medida en torno a su famoso concepto, imposible de ser traducido al español, del *Dasein*. Con él, Heidegger propone una suerte de ser-ahí en el sentido del *ser-en-el-mundo*. Donde el en no indica espacialidad. No se trata del agua está en el vaso sino que obedece a una categoría de tipo existencial. Este en debe ser leído de forma similar a como entendemos ideas del estilo de "J vive enfrascado en sus negocios".

<sup>44</sup> Cualquier conocimiento de las cosas viene mediado por una serie de prejuicios, expectativas y presupuestos recibidos de la tradición que determinan, orientan y limitan nuestra comprensión.

problema de la interpretación textual. Schleiermacher y Dilthey son considerados los predecesores de Heidegger mientras que el polémico Gadamer su sucesor. Uno de sus principales aportes, en lo concerniente a la problemática del significado, consiste en sostener que las intenciones del autor nunca agotan el significado. A medida que la obra pasa de contexto en contexto (ya sea éste cultural o histórico) se pueden extraer de ella nuevos significados. Esto se debe a que, para Gadamer, *toda interpretación es situacional*. Y uno de sus principales trabajos va a consistir en pensar el arte del pasado en tiempo presente, puesto que uno de sus conceptos centrales tiene que ver con la idea de una *tradición* como hilo conductor<sup>45</sup>. Y es aquí donde se encuentran las principales críticas a su obra y a su pensamiento, ya que en la obra de Gadamer encontramos una historia excesivamente armónica, muy alejada de lo que puede ser entendido como un campo de batalla. Pero más allá de esta polémica el aporte que aquí encontramos, en línea directa con Heidegger, es que no hay *un* significado del texto. Para Heidegger, de hecho, habrá en la obra de arte un factor de ocultamiento fundamental para pensar en su especificidad. En su famoso texto *El origen de la obra de arte*, proveniente de una conferencia dictada en Friburgo en 1935, estudia, con su particular estilo, la relación del arte con la verdad y su relación diferencial con la "cosa". Para lograr esto en primera instancia se ve obligado a revisar el concepto de instrumento, puesto que para él si hay algo que caracteriza a la obra de arte es que está caracterizada *"por el hecho de ser irreductible al mundo, carácter que los instrumentos no tienen: el hecho de que el instrumento, por lo menos mientras funciona bien, no atraiga la atención sobre sí es signo de que se resuelve todo en el uso, en el contexto del mundo al cual pertenece, pues, radicalmente. En cambio, la obra de arte se caracteriza precisamente, aún en la experiencia estética más común, por el hecho de imponerse como digna de atención en cuanto tal. Que la obra de arte no se resuelve, como el instrumento, en el mundo al cual pertenece, es algo que está confirmado por la experiencia que continuamente tenemos del deleite que nos producen las obras de arte, aún del pasado más remoto"* (Vattimo, 2000: 107). Y es precisamente este atraer la atención sobre sí misma lo que nos permite llegar a la distinción entre mundo y tierra. La obra de arte, efectivamente, abre un mundo ofreciendo así una totalidad comprensible de significaciones, a la vez que presenta una reserva de significaciones que han de ser descubiertas. Para Heidegger será "mundo" aquello que la obra declara de forma explícita, mientras

<sup>45</sup> El hombre está arrojado a un mundo que le da una cultura y un lenguaje determinados que delimita y manipula su conocimiento de la realidad. Ésta no surge de la subjetividad, no es original de cada hombre particular, sino que está condicionada históricamente, y se realiza en la articulación entre pasado y futuro, es decir, en el diálogo entre tradiciones.

que será "tierra" aquello que la obra oculta. Por supuesto que con el suceder de las interpretaciones estos elementos ocultos podrán ir explicitándose, pero nunca lo hará de forma exhaustiva ni definitiva.

De este modo, aunque nuestro relato sea aberrantemente sintético, empieza a aparecer una figura antes olvidada en el universo del arte como es la del lector. Y no tan solo aparece sino que lo hace de un modo activo, constructivo. En este carácter activo del lector lo que quedará por debatir es hasta que punto éste podrá poner en jaque sus *precomprensiones* y la obra y de este modo colaborar con una expansión del conocimiento<sup>46</sup>.

Tal vez una de las formas más claras de explicar esta cuestión sea mostrando la línea disidente que en Norteamérica desarrolló E. D. Hirsch, un seguidor de Husserl enfrentado claramente a Heidegger y a Gadamer. Hirsch acepta la *teoría del significado* como *prelingüística*, por lo que puede haber de una misma obra una gran cantidad de interpretaciones válidas, pero todas ellas, para serlo, deben estar dentro del sistema de expectativas y probabilidades típicas. Y que cuando se dice, acertadamente -aclara-, que una misma obra puede significar cosas diferentes para personas diferentes en épocas diferentes, esto se debe a que en realidad estamos hablando de significación y no de significado, entendido como aquello que el autor quiere (un acto mental que queda fijado para siempre en un conjunto específico de signos materiales). Para Hirsch la tarea del crítico, en este sentido, es muy clara: debe procurar reconstruir el denominado *género intrínseco*, es decir, las prácticas convencionales y modos de ver que pudieron haber regido los significados del autor cuando escribió. No atenerse a esto implicaría caer en la *anarquía crítica*, que es el pecado que le atribuye precisamente a Heidegger

<sup>46</sup> Podemos realizar aquí un paréntesis, importante, para el arte y la actividad crítica. Heidegger va a compartir con los Formalistas Rusos un punto central para nosotros. Él sostiene, ejemplificando con el martillo, que cuando el martillo se rompe, cuando dejamos de darlo por descontado, pierde su aspecto familiar y nos da así su "ser auténtico". Aplicado al lenguaje, esto es lo que para los Formalistas va a ser la denominada *ostranenie* o extrañamiento, o desfamiliarización, que tan productiva fuera para el *teatro político* de Bertolt Brecht. La desfamiliarización cumple la función de producir ese extrañamiento necesario para poder *volver a mirar* a un objeto que ya pasaba desapercibido. Es el conocido juego entre la *naturalización* y la *desnaturalización* de la que tanto hemos aprendido gracias a Antonio Gramsci. Luis J. Prieto en su *Pertinencia y Práctica. Ensayos de semiología* se refiere a todas estas cuestiones para tratar de entender "la comunicación artística". Para ello trabaja con el fenómeno connotativo. En el caso de un instrumento Prieto sostiene que *"cuanto más frecuente se hace el uso de un cierto instrumento para ejecutar una determinada operación, más se achata el fenómeno connotativo resultante de este uso, hasta el grado 0 de la connotación, que se alcanza cuando el instrumento en cuestión es el único que puede servir para ejecutar la operación mencionada"* (Prieto, 1977: 67). Del mismo modo el objeto artístico sería, para Prieto, aquel que despierta plenamente la connotación. En esta anulación de la *Semantización del uso* el arte se asocia a un fenómeno cognitivo.

y a Gadamer al haber propuesto, según él, el *relativismo total*.

La crítica periodística contemporánea más de una vez entra, tal vez sin ser consciente, en el seno de todas estas discusiones aunque lamentablemente la mayoría de las veces no se ubica en el lugar más interesante. Una de las cuestiones más apasionantes que se pueden encontrar en ella son los actos de interpretación pero que por ciertos "complejos de inferioridad", inherentes al género en sí, no pueden plantearlos como tales sino más bien como lecturas acertadas de la mente y las intenciones del autor. Por temor al relativismo cae en el dogmatismo. Por temor a la subjetividad cae en la negación de la hermenéutica como tal. Acciones ambas que la perjudican y por sobre todo desorientan.

Lentamente, a medida que avanzaba el siglo XX, fue apareciendo cada vez con más fuerza la figura del lector. Las fructíferas discusiones, aquí simplemente reseñadas en las páginas precedentes, fue la puerta por la cuál ingresó este otro agente, hasta ahora olvidado o al menos marginado, a la teoría crítica general. Y tal vez una de las escuelas más significativas al respecto es la denominada *Teoría de la recepción*.

Directamente enfrentada con el romanticismo y el siglo XIX (preocupación por el autor) y algunas escuelas del siglo XX inmanentistas (preocupación por el texto) llega esta escuela que centra su mirada en la figura del lector y en su *proceso especulativo e inferencial*. El lector va realizando, sostienen sus principales autores, hipótesis sobre el significado del texto de forma permanente. Realiza conexiones implícitas, cubre huecos, saca inferencias y pone a prueba sus presentimientos. Todo ello significa, en realidad, que se recurre a un conocimiento tácito del mundo en general y de las prácticas aceptadas en literatura en particular. Esto es, las famosas *indeterminaciones o huecos semánticos* no van a ser cubiertos apelando al *libre albedrío* sino por el contrario ateniéndose a rígidos patrones culturales vinculados a la experiencia.

Entre sus principales representantes podemos encontrar a Iser y Jauss (de la Escuela de Constanza), Roman Ingarden, Fisch y cierto Roland Barthes. Las ideas de Iser, en estrecha relación con algunos puntos del Formalismo Ruso y de la Hermenéutica de Gadamer, están asentadas sobre una cierta ideología liberal humanista que cree que en la lectura debemos ser flexibles, receptivos, imparciales, y estar preparados para poner en tela de juicio nuestros criterios y permitir que se transformen. Lo que ocurre es que al leer nuestras suposiciones convencionales pierden su carácter familiar al objetivarse a tal grado que nos permite criticarlas o al menos revisarlas, lo que no deja de ser un resabio gadameriano en la confianza, tal vez desmedida, del efecto artístico. La cuestión, como bien plantea Eagleton, es que para que un lector esté dispuesto a poner en crisis sus convicciones, estas no deberían ser del todo firmes (para Iser un lector con firmes convicciones ideológicas no sería un buen lector). El problema es que si el texto cuestiona convicciones en sí

mismas débiles, en la experiencia artística no ocurriría, entonces, nada trascendente. Sobre los aportes de Roman Ingarden, que son muchos, tal vez podríamos objetar su mirada organicista. Ingarden cree que estas indeterminaciones que el lector debe llenar le devolverán una organicidad perdida, en el acto de escritura, al texto. Lo cual no deja de hacernos pensar en un cierto vínculo con el mecanicismo. El gran aporte de Jauss es el enfoque historicista. Sitúa al texto dentro de su horizonte histórico, dentro del contexto de significados culturales en el que se produjo, y luego estudia las relaciones cambiantes entre éste y los horizontes, también cambiantes, de sus lectores históricos. Los problemas que ofrecen todos estos enfoques son sin lugar a dudas la *sobreinterpretación*. ¿Cuál es el límite del sentido? Fisch decide descartar esta problemática cambiando el eje. El crítico norteamericano directamente anuncia que no existe ninguna obra objetiva y que el lector es el verdadero autor del texto. De esta forma se aleja de la postura co-propietaria del texto iseriana expulsando al autor y ubicando, en un lugar central, protagónico, al lector.

Barthes, quien entra en estas discusiones, ofrece una salida tal vez mucho más interesante. En principio, desde y para esta perspectiva, elige no trabajar con obras realistas sino modernistas, es decir aquellas que hacen que se esfume todo significado claro y nos lleve, como lectores, a un libre juego que deshaga los sistemas de pensamientos represivos mediante un permanente deslizamiento del lenguaje. Un texto así, una concepción así se aleja de la denominada hermenéutica para inaugurar, lo que él denomina, una *erótica*. Pero lo que le han criticado a Barthes sobre esta postura es que de lo que aquí se habla es de una experiencia privada, asocial y anárquica, al olvidarse que el lector (y en esto coincidiría con Iser) ocupa una posición histórica.

A medida que iban prosperando todas estas discusiones, inevitablemente debía ocurrir lo que finalmente ocurrió. Las posturas, enfoques y escuelas se fueron multiplicando. A partir de críticas al pasado fueron surgiendo revisiones que en algunos casos dieron origen a postulados diversos. Es el caso del *Estructuralismo*, la *Semiótica* y la *Narratología*.

Northrop Frye es quien va a proponer un *sistema objetivo* a partir de la formulación de *leyes* que encierran las diversas *modalidades, arquetipos, mitos y géneros* con los que se estructuran todas las obras. Y vuelve una vez más a plantear la diferencia entre analizar y evaluar, al formular que cuando se analiza la literatura hablamos de literatura, pero cuando la evaluamos hablamos de nosotros mismos. Y si bien Frye puede ser considerado uno de los más importantes antecedentes del *Estructuralismo* se diferenció de este en lo que hace al denominado *significado relacional*. El *Estructuralismo* propone este concepto que le sirve para ubicarse, precisamente, en la estructura del texto. Se aleja del contenido, del argumento, de la fábula, e incluso de muchos aspectos del personaje para quedarse pura y exclusivamente con

relaciones estructurales que pueden ser de paralelismo, oposición, inversión, equivalencia, entre otras.

Lo que aquí nos interesa del *Estructuralismo* es que su famoso *método* es analítico y no evaluador. En segundo lugar, que rechaza el *sentido común* sacando a la luz las estructuras profundas. Y por último, porque el *contenido* del relato es su *estructura*: lo demuestra el hecho de que se pueda reemplazar el contenido particular de un texto por cualquier otro.

En los años 60 el *Estructuralismo* estaba en su cenit, aplicando a la literatura las concepciones de Ferdinand de Saussure.

El famoso lingüista va a ser quien verdaderamente produzca un punto de inflexión en los estudios sobre el lenguaje ya que va a permitir el surgimiento de gran cantidad de escuelas de forma directa o indirecta. Sería imposible pensar el siglo XX, tal como fue, sin remitirse a Saussure. Al dedicarse a trabajar por un lado no sobre lo que se dice sino sobre la *estructura objetiva*, y por el otro al poner entre paréntesis a los referentes, va a relacionarse con los Formalistas Rusos, pero fundamentalmente a alguien que nos va a permitir llegar al *Estructuralismo*: Roman Jakobson.

Jakobson crea en 1926 el famoso Círculo Lingüístico de Praga (donde se encuentra Jan Mukarovsky). Pero luego migra a los Estados Unidos donde se va a producir algo substancial para la historia de la teoría literaria. Se va a encontrar con el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. Entre las principales máximas de Jakobson podemos destacar las siguientes. Lo "poético" es poner al lenguaje en relación consigo mismo. Si el lenguaje opera, según Saussure, con el eje de la selección y la combinación, en Jakobson lo poético es poner el énfasis en la combinación. Y como a Saussure no le interesa el referente estamos ya muy cerca de ver la obra desgajada del mundo (cosa que el Formalismo Ruso en parte no hizo por trabajar con el concepto de *ostranenie*) y por lo tanto muy cerca del *Estructuralismo*.

Por otro lado va a aparecer, en los Estados Unidos, Ch. S. Peirce<sup>47</sup> quien va a ser considerado uno de los fundadores de la *Semiótica*. Peirce va a realizar un trabajo sobre el "signo" partiendo y alejándose de Saussure. Va a distinguir tres tipos de signos (icónico, indicial y simbólico) y a trabajar sobre diferentes distinciones (denotación/connotación, claves o códigos/mensajes, paradigma/sintagma). Todas estas cuestiones son muy caras a la semiótica. Pero mientras éstas ideas se iban a ir desarrollando en Norteamérica, Francia e Italia, va a surgir, cerca de los años 70, la Escuela de Tartu de Yuri Lotman. Lotman aplica a este estudio sistemático de los signos algunas de las

<sup>47</sup> La semiótica se va a desarrollar a partir de dos tradiciones "científicas". Por un lado van a estar los semióticos que siguen la línea de pensamiento de Peirce y de Morris con su concepto de signo como elemento primario de todo sistema semiótico; y por el otro los que sigan la tesis de Saussure y de la Escuela de Praga que toma como fundamento la antinomia entre la lengua y el habla (el texto).

enseñanzas de la *Teoría de la recepción*. El significado de un texto, sostiene, es más que una cuestión interna, puesto que aquí entran en juego las relaciones que el texto establece con otros sistemas de significados más amplios, con otros textos, con códigos y normas, tanto en la literatura como en toda la sociedad<sup>48</sup>. Y por supuesto, y esto es fundamental en su trabajo sobre la recepción, el significado está en clara relación con el *horizonte de expectativas* del lector<sup>49</sup>.

Y en clara discusión evolutiva con el *Estructuralismo* va a surgir algo que él mismo provocó: la *Narratología*. En Lituania con Greimás, en Bulgaria con Todorov y en Francia con Gerard Genette, Claude Bremon y una vez más Roland Barthes. Los trabajos de Lévi-Strauss sobre los mitos fueron un fuerte antecedente para este nuevo enfoque, así como también el trabajo central de Vladimir Propp quien propone, en un análisis de los cuentos folclóricos rusos una suerte de clasificación de estructuras que abarcan absolutamente a todos. Es decir, sus particularidades son reductibles a leyes de tipo abstractas. Pero como éstas seguían siendo demasiadas va a llegar Greimás con su *Esquema actancial*, que se aplica sobre los personajes logrando que todas las "psicologías" que aparecen en todas las obras puedan ser reducidas a apenas seis categorías agrupadas en tres díadas: destinador/destinatario, sujeto/objeto, ayudante/oponente.

¿Cuáles fueron entonces, desde nuestra perspectiva, los principales aportes del *Estructuralismo*? Por un lado, el haber insistido en la característica de construido del significado humano. No era ni una experiencia privada ni un hecho de origen divino. La forma en que se interpreta al mundo era una función de los lenguajes que tiene uno a su disposición, los cuales, claro está, no tienen nada de inmutables. Por otro lado, está el hecho de que la realidad no se refleja en el lenguaje pues aquella es un producto de este. Así el *Estructuralismo* supo escandalizar por: su menosprecio al individuo, su enfoque clínico de los *misterios* de la literatura y por su incompatibilidad con el sentido común. El significado aparente no es por fuerza el verdadero,

<sup>48</sup> Aquí es donde aparece el famoso concepto lotmaniano de *semiósfera*. Lotman cuestiona a la semiótica el haber reducido su trabajo al análisis de los "elementos mínimos" desgajándolos, en parte, del sistema del que son parte. Por ello cree que "se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el gran sistema denominado *semiósfera*. La *semiósfera* es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la *semiosis*" (Lotman, 1996: 24).

<sup>49</sup> Lamentablemente este concepto fue simplificado innumerable cantidad de veces. Suele vérselo aisladamente del concepto de *semiósfera*, y por tal motivo se lo aísla e individualiza.

aunque el poder hegemónico se encargue de hacerlo pasar por tal (y quien se enfrente a él lo llevará a la hoguera). Esto puede ser pensado como un modo en que el *Estructuralismo* se enfrentó al poder, al amenazar la seguridad ideológica de quienes quieren que el mundo esté bajo su control (*Mutabilidad del significado*). Pero lamentablemente, no logró hacer germinar esas semillas, porque para lograr hacer eso se vuelve imperioso pasar de la idea saussuriana de *lenguaje* (el habla o la escritura considerado objetivamente como una cadena de signos sin sujeto) a la idea más política de *discurso*, es decir, lenguaje aprehendido como *expresión o manifestación* que abarca a sujetos que hablan y escriben, y por lo tanto, al menos en potencia, a lectores y oyentes.

Este paso fue dado inicialmente por Mijail Bajtín quien en 1929 publica bajo el nombre de su colega V. N. Voloshinov *Marxismo y filosofía del lenguaje*. En este trabajo, y en muchos otros, Bajtín propone que el lenguaje debe ser visto como intrínsecamente dialógico. Y como la comunidad lingüística no es homogénea el signo es un foco de lucha y contradicción. Es decir el lenguaje es un terreno donde se desencadena una verdadera lucha ideológica. Bajtín comparte algún presupuesto con los Formalista Rusos, pero las diferencias son más que profundas. Para Bajtín no se puede reflexionar sobre el lenguaje y la palabra solamente dentro de los límites de la lingüística. También se enfrenta en el contraste que ellos establecían entre el lenguaje literario y el cotidiano. Uno de los puntos más álgidos del pensamiento de Bajtín, tal como expone Augusto Ponzio, es el problema del sentido, sobre el que nos ocuparemos brevemente aquí. Para él la cuestión consiste en cómo se ubica el sentido en relación con el significado ya que "el problema del sentido traspasa los límites de esa lingüística y se coloca en un campo más amplio que comprende el lenguaje verbal y el signo en general, y que Bajtín indica a veces como metalingüística y a veces como filosofía del lenguaje. El problema del sentido forma parte de una reflexión sobre el lenguaje que no se limita a la relación entre la lengua, como código, y el discurso o el texto, ni a las relaciones lingüísticas entre los elementos del sistema de la lengua o entre los elementos de una sola enunciación, sino que se ocupa de las relaciones dialógicas en los actos de palabra, en los textos, en los géneros de discurso, en los lenguajes" (Ponzio, 1998: 79). Se podría establecer en la distinción entre significado y sentido un paralelismo con la distinción señal y signo. La señal tendría una función prefijada, unidireccional, mientras que el signo se caracteriza por su plurivocidad, por su indeterminación semántica. Así aparece en el discurso bajtiniano la idea de que todos los enunciados soportan "sobrentendidos" (o significados añadidos según la terminología de Ferruccio Rossi-Landi) a los cuales jamás se los puede pensar como algo individual, sino que más bien en ellos aparece la sociedad, la historia, la cultura, el mundo todo, de forma protagonista en la escena. Funcionan como presupuestos que remiten a

experiencias prácticas, valores, saberes de un determinado ambiente, que puede ser un grupo familiar o todo un universo de discurso de toda una cultura. Pero más allá de estas particularidades, lo que verdaderamente nos atañe aquí con relación a este autor es su trabajo en torno a su concepción del discurso, que es donde está focalizada su idea de que siempre hablamos a través de la palabra ajena. Las palabras que utilizamos tanto en la cotidianidad como en la literatura no están tomadas de un vocabulario, sino más bien son retomadas de otros discursos, de discursos ajenos. Así las palabras nunca son neutrales, vacías de valoraciones sino más bien llenas y con una dirección ideológica dada. Discurso ajeno es para Bajtín "discurso en el discurso, enunciado dentro de otro enunciado, pero al mismo tiempo es discurso sobre otro discurso, enunciado acerca de otro enunciado" (Voloshinov, 1992: 155). De este modo todo enunciado (y la obra artística no estará ausente de esto) formará parte de una cadena, será uno de los infinitos eslabones, infinitos en todos los sentidos del término. Nadie es el primero en hablar y nadie será el último en hacerlo. De este modo Bajtín entenderá todo discurso de forma responsiva. Dice Bajtín: "El oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.; y la postura de respuesta del oyente está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión desde el principio, a veces, a partir de las primeras palabras del hablante. Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta" (Bajtín, 1995: 257). Esta respuesta podrá ser inmediata o no, pero "tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente" (Bajtín, 1995: 257). Y es precisamente aquí donde se encontrará lo que para Bajtín debería hacer la "ciencia" literaria. En uno de sus primeros trabajos, "El método formal en los Estudios Literarios", afirma de forma rotunda que los estudios literarios son una subdivisión de la ciencia de las ideologías, ya que "la literatura en su contenido refleja o refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religiosas, etc.), es decir, la literatura refleja en su contenido la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte" (Bajtín, 1994: 60), a la vez que sostiene que sería "absurdo pensar que una obra, que ocupa cierto lugar en el medio literario, hubiese podido evitar su influencia directa y determinante, o hubiese logrado eludir la unidad orgánica y las reglas específicas del medio" (Bajtín, 1994: 73), a la vez que "el medio literario es solo un elemento dependiente y por tanto prácticamente inseparable del medio ideológico general de una época y de una totalidad social dadas" (Bajtín, 1994: 73). Esto se debe a que cada fenómeno literario está determinado tanto desde afuera como desde adentro. Desde adentro por la propia literatura y desde afuera por otras áreas de la vida

social. Ante este panorama la crítica debe intentar reconstruir el proceso generativo del texto en el horizonte ideológico, viendo las *voces* en pugna que allí se encuentren en tanto juego *tensional*<sup>50</sup>. Y podríamos afirmar, sin mayor temor a equivocarnos, que gran parte de la labor de la crítica consiste en esto, pero se vuelve necesario aclarar que esta labor la desarrolla para con el arte pero jamás para consigo misma. La crítica entiende la red discursiva pero no puede pensarse a sí misma dentro de ese lugar, motivo por el cual la forma en la cual se la ejerce tiene bastante de *conclusiva*. La crítica entiende el diálogo intertextual pero no puede pensarse a sí como parte del mismo. Por ese motivo siempre parece estar ubicada en un lugar de secundidad, pero no en tanto *semiosis ilimitada* sino más bien como refracción y clausura de un texto anterior.

Gran parte de los desarrollos hasta aquí reseñados nos van a permitir entrar, directamente, en uno de los últimos hitos de nuestro acotadísimo recorrido. Para ello nos detendremos ahora por unos instantes en lo que se ha denominado *Postestructuralismo*<sup>51</sup> sin olvidar lo dicho acerca del *estructuralismo*. Mientras estos separaron al signo del referente, aquellos ahora separan el significante del significado, haciendo del lenguaje algo todavía menos estable de lo que ya venía siendo.

Veamos a modo de ejemplo la perspectiva deconstructivista de Jacques

<sup>50</sup> Para una comprensión más acabada acerca de lo que podría ser una *crítica marxista, política o sociológica* remitimos a nuestro *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, fundamentalmente los capítulos 3, 4 y 5 que pueden ser vistos, más allá de las críticas posibles, como un intento de plasmar este tipo de lectura crítica.

<sup>51</sup> El término postestructuralismo es en sí mismo complejo ya que, como se dice habitualmente, los autores catalogados con él no suelen reconocerse en tal categoría. Además no existe un grupo de trabajos al que todos se refieran como doctrina común (a diferencia del estructuralismo, en el que el trabajo de Claude Lévi-Strauss era una referencia común). Tal vez el factor común que puede encontrarse en él sean las permanentes críticas al estructuralismo cuyas limitaciones transformaron a tantos estructuralistas en críticos del estructuralismo. Tres de los más importantes postestructuralistas eran también de la denominada "pandilla de los cuatro" estructuralistas: Jacques Lacan, Michel Foucault y Roland Barthes (Claude Lévi-Strauss era el cuarto), sin olvidarnos que también son considerados así Jacques Derridá, Gilles Deleuze y Julia Kristeva. El origen de la nomenclatura tal vez provenga de los Estados Unidos, ya que allí se realizó una conferencia a la que asistieron Derridá, Barthes y Lacán. En ella Derridá, por dar solo un ejemplo, presentó su trabajo *Estructura, signo y juego en las ciencias humanas*, que aparece con frecuencia en las compilaciones como un manifiesto contra el estructuralismo. En él Derridá señala algunas limitaciones teóricas del estructuralismo y trata de teorizar, sin quitarle los méritos que tenía, en términos que sin duda ya no eran estructuralistas. El postestructuralismo comparte una preocupación general por identificar y cuestionar las jerarquías implícitas en la identificación de oposiciones binarias que caracterizan no solo al estructuralismo sino

Derridá. El significado trascendental hoy ausente (Dios, Idea, Espíritu, Yo, Substancia, Materia, etc.) le sirve a Derridá para acusar de metafísico a cualquier sistema de pensamiento que depende de un fundamento intocable. Va a considerar que el *Estructuralismo* sirve a las *ideologías* en el sentido de que éstas necesitan de límites muy estrictos (forma de control) entre lo aceptable y lo inaceptable, el yo y el no yo, la verdad y la falsedad, el buen sentido y el mal sentido, la razón y la locura, lo central y lo marginal, lo superficial y lo profundo. Derridá va a empezar a deshacerse de esas oposiciones y a demostrar cómo el término de una antítesis queda secretamente inherente en el otro. En una oposición filosófica tradicional no hay una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía a partir de la cual uno de los términos domina al otro ocupando la posición dominante. Y para Derridá deconstruir será, en un momento dado, invertir la jerarquía. El trabajo de Derridá consiste en tomar algún fragmento del texto, considerado periférico o poco importante<sup>52</sup>, y trabajar hasta llegar al punto donde amenaza con desmantelar las oposiciones que rigen el texto considerado como un todo. Así afirma Jonathan Culler que "*deconstruir un discurso equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa, o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa, y esto identificando en el texto las operaciones retóricas que dan lugar a la supuesta*

a la metafísica occidental en general. Si hay un punto en común en la crítica postestructuralista, este es la reevaluación de la interpretación estructuralista de Ferdinand de Saussure acerca de la distinción entre el estudio del lenguaje a través del tiempo versus el estudio del lenguaje en un momento determinado (diacronía vs. sincronía). Los postestructuralistas afirman que el análisis estructural es generalmente sincrónico (en un momento dado) y por tanto suprime el análisis diacrónico o histórico. También se dice que el postestructuralismo está preocupado en reafirmar la importancia de la historia y en desarrollar al mismo tiempo un nuevo entendimiento teórico del tema. De ahí se afirma también que el énfasis del postestructuralismo consiste en una reinterpretación de los legados de Freud, Marx, Nietzsche y Heidegger.

<sup>52</sup> Esta es una de las tantas formas de atacar el pensamiento binario, porque al operar con el borde volviéndolo centro no tan solo reescribe el texto sino que evidencia los mismos procesos por los cuales se fue construyendo esta relación centro/periferia. Y a su vez, al volver centro la periferia, pone en jaque la idea misma de centro. Pero no seamos ingenuos. Deconstruir una oposición (presencia/ausencia, habla/escritura, filosofía/literatura, literal/metafórico, central/marginal) no consiste en destruirla dejando un monismo según el cual solo habría ausencia, escritura, literatura, metáfora o marginalidad. Deconstruir una oposición, dice Culler, es deshacerla y transformarla, situarla de forma diferente: esto implica varios pasos diferenciales: a) se demuestra que la oposición es una imposición metafísica e ideológica sacando a la luz sus presupuestos y su papel en el sistema de valores metafísicos y mostrando cómo se deshace en los textos que la enuncian y en ella se apoyan. Pero b) se mantiene la oposición al mismo tiempo usándola en la argumentación propia y reestableciéndola con una inversión que le dé un rango y un impacto diferentes.

base de argumentación, el concepto clave o premisa" (Culler, 1998: 80)<sup>53</sup>. Todos estos planteos nos van conduciendo fuertemente a una mirada muy política de la tarea crítica, interpretativa, hermenéutica, etc. más allá de lo que los lectores norteamericanos hayan hecho de la obra de Derridá (Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, y el mismísimo Harold Bloom)<sup>54</sup>. En este sentido es muy interesante, cuando defiende la deconstrucción, su pensamiento sobre la literatura en tanto institución. El va a considerar a la literatura como una institución pública profundamente conectada con una revolución en la ley y la política, además de no poder desligar su "invención" de la de la democracia: "con el pretexto de la ficción, la literatura debe ser capaz de decir algo; en otras palabras, es inseparable de los derechos humanos, de la libertad de expresión, etc." (Derridá, 1998: 156). Y esto nos conduce a un continuo en el sentido de que para Derridá escribir siempre conduce a escribir más y más. Y la crítica literaria (a diferencia de la filosofía) obstinada como está en escribir la lectura verdadera de una obra (y producir la anhelada clausura) es la fuente de su propio devenir, porque cuanto más interesante sea

<sup>53</sup> Tomemos un ejemplo ofrecido por el propio Culler para entender cómo funciona la operación deconstructiva, en este caso tomada de Nietzsche y acerca de la causalidad, en tanto principio básico del funcionamiento de nuestro universo (y nuestro pensamiento). Vivimos y pensamos aceptando que un hecho es causa de otro, y es este mismo principio el que afirma la prioridad lógica o temporal de la causa frente al efecto. Pero para el filósofo alemán este concepto de estructura causal no es algo dado. El ejemplo nietzscheano tiene que ver con el dolor. Cuando alguien siente dolor nos motiva para buscar la causa del mismo y descubrir tal vez, la presencia de un alfiler. Así logramos establecer una relación e invertimos el orden perceptivo: pasamos de dolor-alfiler a alfiler-dolor. ¿Qué consecuencias saca Culler de este pequeño ejemplo? Primero, no nos conduce a la conclusión de que el principio de causalidad sea ilegítimo o descartable, por el contrario la misma deconstrucción, dice, se basa en el concepto de causa: la experiencia del dolor nos ofrece una causa para el descubrimiento del alfiler y con ello causa la producción de una causa. "Para deconstruir la causalidad, afirma, se debe operar con el concepto de causa y aplicarlo a la propia causalidad" (Culler, 1998: 81). Esto se debe a que la deconstrucción no busca un principio lógico más eficaz sino que utiliza el mismo principio que deconstruye. Segundo, la deconstrucción puede invertir el orden basándose en la secuencia de la experiencia: dolor-alfiler. Y tercero, y muy importante, al producir estas dos consecuencias lo que hace la deconstrucción es atacar la idea de "origen". Si según nuestro pensamiento lógico la causa es el origen del efecto, invirtiendo el orden se invierte la jerarquía y el efecto se convierte en origen. "Si tanto la causa como el efecto pueden ocupar la posición de origen, entonces el origen ya no es originario: pierde su privilegio metafísico. Un origen no originario es un concepto que no se puede comprender en el sistema original y por lo tanto lo desbarata" (Culler, 1982: 82).

<sup>54</sup> Derridá expande la noción de filosofía en cuanto discurso crítico comprometido explícitamente en la política del conocimiento, la representación, el aprendizaje y la comunicación.

la escritura de una lectura más escritura producirá<sup>55</sup>. ¿Pero qué vínculo establece la deconstrucción con la teoría del significado y la interpretación de textos? "La deconstrucción no aclara los textos en el sentido tradicional de intentar captar un contenido o tema unitario; investiga el funcionamiento de las oposiciones metafísicas en sus argumentos y los modos en que las figuras y las relaciones textuales (...) producen una lógica doble y aporética" (Culler, 1982: 99). Pero esto no nos lleva a aceptar que la crítica deconstructiva se ligue a una vaga asociación libre, aunque sí a obviar las intenciones del autor.

### Una interpretación de la sobreinterpretación... o viceversa.

Todos estos avances, estos devaneos intelectuales, estas nuevas miradas sobre la crítica nos lleva a pararnos sobre una problemática muy importante para el crítico y su tarea. Porque a lo que nos referiremos aquí es precisamente al enfrentamiento entre interpretación y sobreinterpretación. En el año 1990 se llevó a cabo una serie de conferencias *Tanner*, que contó como expositor central a Umberto Eco acompañado por quienes debatían con él: Richard Rorty, el ya citado Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose<sup>56</sup>. Eco, semiótico y novelista, fue uno de los intelectuales más influyentes durante los años 60 y 70 en lo que hace al papel del lector en el proceso de producción de sentido. Pero se enfrentó fuertemente al deconstructivismo por creer que él (por sobre todo la vertiente derridiana norteamericana de Paul de Man y J. Hillis Miller) permitiría, según su parecer, un flujo ilimitado e improbable de lecturas. Por ello transitó su obra posterior en torno a estudiar cómo limitar las supuestas infinitas lecturas, cuáles son los límites que impone el texto. Gran parte de sus afirmaciones son profundamente conocidas por lo que omitiremos aquí desarrollarlas dado que en gran medida éstas son aceptadas, incluso, por el sentido común. Y debido a la posición "intermedia" que ocupa Culler es que decidimos centrarnos en sus aportes fundamentalmente. En su conferencia "En defensa de la sobreinterpretación" realiza un análisis minucioso e inteligente acerca de la diada interpretación/sobreinterpretación. Parte de la idea de que no es necesario defender la interpretación, puesto que de por sí tiene consenso. Pero se pregunta sí sobre el interés de lo que denomina "interpretación moderada", creyendo que lo que es acusado de sobreinterpretación puede llegar a ser más interesante y valioso intelectualmente que aquella. Por ese motivo es que decide identificarse con Wayne Booth cuando propone

<sup>55</sup> El lenguaje de la teoría, cree Derridá, siempre deja un residuo. Y el hecho de aceptar la "indeterminación del significado" nos incita a que continuemos interpretando los textos.

<sup>56</sup> El resultado de las mismas vio la luz pública en un libro publicado por el propio Eco llamado *Interpretación y sobreinterpretación*.

cambiar estos dos términos por *comprensión y superación*. ¿Cómo se realiza esto? Con preguntas. Se va a proponer que en el acto de lectura uno se rige por preguntas, preguntas que el texto mismo (según Eco) prevé. Pero que muchas veces la pregunta más interesante puede ser aquella que no está prevista por el texto mismo: "*La comprensión es hacer las preguntas y encontrar las respuestas sobre las que el texto insiste. 'Érase una vez tres cerditos' pide que preguntemos: '¿y qué pasó?' y no '¿y por qué tres?' o '¿cuál es el contexto histórico concreto?', por ejemplo. La superación consiste en hacer preguntas que el texto no plantea a su lector modelo*" (Culler, 1995: 124). La superación puede ser entendida como diferente a la interpretación en tanto ésta es la reconstrucción de la intención del texto.

En este último punto deberíamos producir una metacrítica: ¿Es posible para la crítica operar de tal forma? ¿Le está permitido a uno de los géneros del periodismo ser lo que el periodismo ha perdido? Como en todas las críticas que hemos ido formulando hasta aquí debemos decir, también ahora, que la persona del crítico poco puede hacer ante todo esto. En la "sociedad de la información" y del "vértigo informativo" es muy difícil encontrar ejemplos de periodismo que practiquen ese corrimiento de lugar (de hecho ya hoy por hoy la "repregunta" como técnica de abordaje de la entrevista se ha convertido en algo en peligro de extinción). De esta forma el periodismo va siempre hacia los lugares de previsibilidad y de consumo fácil, del mismo modo que la crítica, porque producir ese descentramiento implica necesariamente llevar al lector por caminos paralelos que más que ver con la información están relacionados con la formación.

A lo largo de todo este largo recorrido fuimos viendo, más de cerca o desde la lejanía, diferentes posiciones en torno a la lectura. Diferentes autores que reflexionaron sobre qué es el acto de lectura y, a veces, en qué consiste el acto de lectura desarrollado por el crítico. Y si bien las complejidades fueron limadas para volvernos comprensibles (aunque también caprichosos) creo que puede entenderse cuál ha sido nuestra intención. De lo que siempre estuvimos hablando, en realidad, ha sido de políticas de lectura. Y de cómo esas políticas pueden relacionarse con las otras políticas de las que son parte, consecuencia y origen. Una de las preguntas ocultas que nos ha ido guiando es cómo la ideología ha ido produciendo (y reproduciéndose en) signos y cómo las escuelas, universidades y lectores se fueron relacionando con ellos. Por eso creemos que estamos a un paso de finalizar nuestro recorrido.

Volvamos una vez más, para ello, a uno de nuestros guías fundamentales: Roland Barthes. Cuando él propone la idea de *signo saludable* está llamando la atención sobre un tipo de signo que acentúa su propia arbitrariedad, que no quiere hacerse pasar por natural. Los signos que se presentan a sí mismos como naturales, que se ofrecen como la única manera concebible de ver el mundo son por eso mismo autoritarios. Y es la ideología la que tiene, entre otras funciones,

el naturalizar la realidad social. Barthes encuentra esto reproducido en el realismo literario (y nosotros a su vez en el realismo crítico). El realismo<sup>57</sup> coadyuva a confirmar el prejuicio acerca de que existe una forma ordinaria de lenguaje que en alguna forma es natural. Este signo barthesiano, también denominado *el signo doble* ya que hace señales dirigidas a su propia existencia material a la vez que transmite un significado, es nieto, según Terry Eagleton, del lenguaje *aberrante* de los formalistas y de los estructuralistas checos (la palabra "poética" de Jakobson). Y es hijo de los artistas de la República de Weimar que aplicaron lo aberrante con fines políticos: Bertolt Brecht.

El recorrido interno de la obra de Barthes en torno al concepto de crítica va desde una concepción en la cual ésta es vista como un metalenguaje con pretensiones de científicidad hasta un *S/Z* (1970) donde ya rechaza toda idea de objetividad científica. Lector y crítico como productores pero donde no hay un todo vale. Acepta, junto con Foucault, la muerte del autor.

De esta forma para el *Posestructuralismo* no existiría una división clara entre crítica y creación.

Y esta dimensión política es la que podemos encontrar en ciertos aportes desmembrados de los aportes del *Psicoanálisis*.

La obra de Sigmund Freud va a permitir gran parte de todos los desarrollos anteriormente planteados. Su idea del principio de placer, complejo de Edipo, principio de realidad, el nacimiento del inconsciente y su estudio de los sueños y el malestar en la cultura van a ser muy tenidos en cuenta por muchos de los autores anteriormente mencionados. Y sin lugar a dudas la interpretación que de su obra realiza Jacques Lacan va a afectar profundamente al *Postestructuralismo*. Cuando llegamos a entender, con Lacan, que el lenguaje es tan resbaladizo y ambiguo que nunca queremos decir precisamente lo que estamos diciendo y nunca decimos precisamente lo que queremos decir estamos preparados para llegar a L. Althusser, quien parte de Lacan para demostrar que tendemos a vernos más bien como individuos libres, unificados, autónomos, que nos autodeterminamos a punto tal de creernos absolutamente indispensables. La ideología, para Althusser, consiste en el conjunto de creencias y prácticas que realiza esta centralización. Es lo que Lacan denominaría lo *imaginario* (una ausencia de clara división entre el yo y el mundo). Y quien en el campo de la crítica literaria ha sabido aplicar, ejemplarmente, estos aportes ha sido el polémico, y desperejo, Harold Bloom en su *Angustia de las influencias* donde escribe la historia de la literatura como un hijo-poeta oprimido por la figura de un gran poeta anterior haciendo uso y abusos del Complejo de Edipo<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Remitimos una vez más a la obra de Ferruccio Rossi-Landi.

<sup>58</sup> Recordemos en este sentido que a partir de la idea del "padre" Bloom logra en *El canon occidental* reducir la lista de autores de la literatura occidental a apenas una veintena de nombres.

4  
La crítica en su  
cartografía

---

## 1-Cartografía<sup>59</sup>.

Por todo lo señalado hasta aquí podemos entender claramente que la crítica no puede ni debe ser entendida como un discurso aislado de las otras configuraciones discursivas. La crítica y su autor forman parte de un complejo entramado sociodiscursivo que no puede ser ni eludido ni ignorado. El crítico legitima prácticas ideológicas o se enfrenta a ellas.

Luego de haber repasado las distintas corrientes de pensamiento que formaron parte de la configuración del siglo XX, se nos vuelve imperioso ahora tratar de entender cuál es el mundo en el que se mueve el crítico contemporáneo. Cuáles son las fuerzas que lo atraviesan y constituyen como sujeto y de qué forma, en el acto individual de la escritura crítica, asoma al mundo para legitimar o cuestionar su propia configuración. Pero jamás podremos entender este "cómo asoma al mundo"<sup>60</sup> sin entender cómo puede llegar a ser caracterizado el mundo al que nos referimos.

Si bien parecerá que estamos dando un largo rodeo, no debemos perder de vista que nuestro objetivo, aquí y ahora, es precisamente comprender el altísimo valor político de la crítica, y por ello deberíamos tratar de entender algunas de las fuerzas que operan en el permanente duelo entre la postmodernidad y la modernidad. Y, en función de lo que significó en el momento de su publicación, el libro *Imperio* de Michel Hardt y Antonio Negri es paradigmático, fundamentalmente por lo que en el ámbito intelectual de izquierda ha significado Negri y cómo su discurso se reacomoda, servil o críticamente, a estas nuevas fuerzas. La próxima cita nos permitirá introducir, in media res, diversas problemáticas sobre las cuales volveremos inmediatamente:

*"En la posmodernidad, el fin de la historia se impone efectivamente, pero lo hace de tal modo que, al mismo tiempo, de manera paradójica, todos los poderes de la humanidad son convocados a contribuir a la reproducción global del trabajo, la sociedad y la vida. En este contexto, la política (cuando se la entiende como administración y gobierno) pierde toda transparencia. A través de sus procesos institucionales de normalización, el poder oculta, antes que revelar e interpretar, las relaciones que caracterizan su control sobre la sociedad y la vida"* (Hardt y Negri, 2002: 73).

Y coincidimos plenamente con ellos, aunque deberíamos entender, más aún para ser aplicada a la crítica, qué significa esta idea que insinúa de manera explícita y rotunda el acto de la ocultación, porque no se trata precisamente de un volver invisible el ejercicio del poder, sino de un encausarlo a partir de

<sup>59</sup> Algunos momentos de este capítulo provienen de Irazábal, Federico, 2004.

<sup>60</sup> Como hemos dado a entender no podemos leer la crítica despojada de lo mundano. Por ello jugamos con la idea del asomar en el sentido de que por un lado el crítico asoma al mundo mientras el mundo asoma en el crítico.

vías indirectas de dominación, control, construcción de identidades, etc. Si bien el tema es complejo, y pese a que hay mucha bibliografía publicada al respecto y no es el tema central de nuestro estudio, deberemos enfrentarnos sintéticamente a él, para entender de manera más o menos cabal cómo se puede entender la politicidad en el mundo contemporáneo. Entre los aportes más substanciales, y por ello mismo controversiales, de Hardt y Negri figura la idea de un cambio radical en la configuración del sistema político mundial, que consiste en lo que ellos denominan el paso del imperialismo al imperio. Definen al primero en apenas una línea: se trata de *"una extensión de la soberanía de los Estados-nación europeos más allá de sus propias fronteras"* (Hardt y Negri, 2002: 14), mientras tendrán que dedicar más de cuatrocientas páginas para definir al segundo. Intentando una clasificación esquemática del Imperio sostienen que hay cuatro características básicas que consisten en: 1) la ausencia de fronteras, en el sentido de que su dominio carece en la actualidad de límites geográficos, abarcando la totalidad espacial, 2) lo mismo podría decirse acerca de lo temporal, ya que consideran que no existe un origen. Esto se debería a que se trata de un orden que suspende la historia, mostrándose como algo instalado *ahora* y para *siempre*, 3) por ambas características también señalan que opera en todos los registros del orden social, ya que no gobiernan un territorio y una nación sino que más bien crean el mundo que se habita, y 4) da de este mundo una imagen pacífica aunque esté bañado en sangre. Podríamos formular cuestionamientos generales a estas cuatro características ya que creemos que están al servicio de un operativo ideológico muy claro que consiste en descentrar el rol de los Estados Unidos en lo que respecta a su política externa (y a cómo esta afecta a su política interna) y que esto está producido a partir de un inteligente recurso netamente retórico, que por momentos suscribe a un uso literario del lenguaje a partir de dos procedimientos claves: la metáfora y la metonimia. Pero sin necesidad de entrar en tantas sutilezas recordemos que los autores sostienen que su *"hipótesis básica de que ha surgido una nueva forma imperial"* (demuestra que) *Estados Unidos no constituye -y, en realidad ningún Estado-nación puede hoy constituir- el centro de un proyecto imperialista"* (Hardt y Negri, 2002: 15). Por supuesto que para sostener estas ideas necesitan un discurso impersonal, que se sostiene sobre las ruinas del sujeto cartesiano, del sujeto sartreano, y de tantos otros que la filosofía ha estudiado (y por qué no, producido) negando precisamente la corporeidad del sujeto responsable, tanto del productor como del receptor<sup>61</sup>. Pero al margen de los cuestionamientos

generales que podemos hacer a este "verdadero manifiesto" no podemos ignorarlo<sup>62</sup>.

¿Por qué? Porque creemos que buscado o no, produjo un efecto que consistió en producir discurso, hacer hablar, permitir que se discuta el tema aulas adentro o pantallas afuera, y avivó el fuego agonizante de la ideología<sup>63</sup>. Nos peleamos, nos amigamos, discutimos, asentimos y contradecimos: opinamos. Y es ahí donde el sujeto se muestra, y es ahí donde el crítico podrá decir a qué discurso estamos adhiriendo y cual estamos reproduciendo. El marxista anquilosado cuestiona y le replican que es un fracasado, el postmoderno ciego lo alaba y le contestan alienado. ¿Viviremos en la era del Fin de las Ideologías si tenemos deseos auténticos de discutir esto cuando los jóvenes se exilian (no emigran), cuando las cifras de desocupación nos incluyen a prácticamente todos desde la realidad empírica hasta la posible, cuando el éxodo escolar aumenta a pasos notables, cuando nos negamos a votar, cuando los argentinos-¿dueños?-del-granero-del-mundo mueren por desnutrición? Hablamos, eso es

<sup>61</sup> Esto es algo que ha molestado a muchos intelectuales provenientes de alguna derivación del marxismo, ya que parte central de la justificación radica en la afirmación de la desaparición del concepto de clase social -clave para esta filosofía política- llegando a sostener que el potencial liberador ante esta fuerza radica hoy no en la clase social, no en la comunidad, no en el pueblo sino en la multitud. De esta manera desmantelan la operatoria construida tanto por el marxismo como por la antropología o la crítica artística, así como también por los regímenes populistas. La multitud es un híbrido, es una mezcla, una yuxtaposición pero por sobre todo, aparentemente, un tipo de sujeto colectivo pre-identitario. ¿Qué identidad tiene la multitud? Si pensamos en los usos convencionales del término no podremos adjudicarle ninguna, mientras que si decimos términos como proletariado, yuppies, empresariado, clase política, burguesía, etc. podemos encontrar, aunque más no sea desde el prejuicio, claros valores defendidos por esos grupos y por lo tanto contrapuestos a otros. El origen, la nacionalidad, la profesión, el estatus económico, entre otras cosas, nos permitan construir o delinear un perfil del sujeto, la multitud nos inhabilitaría aparentemente para producir tal cosa.

<sup>62</sup> El mercado editorial internacional (y el argentino puntualmente) se vio revolucionado en el momento mismo de su publicación. Los intelectuales hablaron, expresaron sus opiniones adhiriendo o disintiendo con estas ideas nucleadas en torno al concepto de Imperio. Beatriz Sarlo y José Pablo Feinmann publicaron artículos en los medios, Atilio Borón salió al cruce con un pequeño pero profundo libro llamado *Imperio & Imperialismo*, y Eduardo Grüner le dedica un capítulo en su último trabajo *El fin de las pequeñas historias*. Las ventas lo convirtieron en un best-seller, ocupó durante meses las vidrieras de las principales librerías y tuvo exhibidores y lugares especiales de evidente visualización, internet fue un reguero de artículos y estudios académicos o periodísticos, los programas radiales y televisivos dedicados a la cultura lo analizaron en detalle organizando mesas y produciendo análisis. Hardt y Negri acabaron por convertirse en vedettes intelectuales gracias, tal vez, a un operativo ideológico.

<sup>63</sup> Recordemos aquí las famosas tesis finalistas imperantes en la postmodernidad: fin de las ideologías, fin de la historia, fin del Estado-nación, fin de los grandes relatos, fin de los sujetos.

algo bastante diferente a lo ocurrido en los años 90. Atilio Borón, en una de las respuestas más inmediatas y profundas al libro *Imperio* se encarga de cuestionar como elemento fundamental dentro de los tropos trabajados por Hardt y Negri el de multitud. Parte para ello de la mirada que realizan estos autores acerca de la caída del concepto de Estado-Nación: "junto con la crisis terminal del estado se observa asimismo "la decadencia de todo espacio independiente donde pueda florecer la revolución dentro del régimen político nacional" (Borón, 2002: 101) y de la mano de esa falta de "oxígeno que provee el espacio, la llama de la revolución se extingue ineluctablemente" (Borón, 2002: 101). Pero la crisis más grave quizás tenga que ver con la del concepto de clases sociales, que permite que estos autores instalen la idea de la multitud. El problema es que, junto con la desaparición de aquel concepto y la instalación de este último, se evapora "la distinción entre explotadores y explotados y entre débiles y poderosos" (Borón, 2002: 102). Esta idea se corresponde con la concepción posmoderna de que hemos dejado atrás la concepción binaria del mundo, esto significa que ya no vivimos en un mundo dividido a partir de fronteras claras y precisas. El momento histórico a partir del cual se plantea todo esto es la caída del Muro de Berlín. Se construye a partir de allí la idea fundamental de que lo que cae en definitiva es la distinción entre izquierda y derecha<sup>64</sup>. Pero esta construcción discursiva tiene como objetivo no el neutralizar a ambas posturas ideológicas sino más bien el naturalizar a la derecha, y teñir de anacronismo a la izquierda, basándose preferentemente en sus fracasos<sup>65</sup>. Al ver a la izquierda desde sus fracasos se intenta desbaratar sus propuestas en totalidad. No se realiza por ello una lectura crítica que observe en detalle las propuestas rescatables o plausibles de ser reformuladas por quien fuera su enemigo, hoy exitoso. Hay, afirma Borón, una borradura de la agenda pública presente de los temas y propuestas de ese grupo derrotado "no sólo por lo que resta de nuestras vidas, sino, tal vez, para siempre" (Borón, 2002: 120). Hardt y Negri nos sumergen, así, en una suerte de escepticismo desarticulador de toda idea de cambio. En este sentido se ha hablado mucho del ataque a la idea de *revolución*. Y para el presente trabajo este no es un tema menor. Y ya que de la crítica estamos hablando, sería un buen enfoque leer todo esto desde cierta perspectiva revolucionaria, o mejor dicho, de revuelta. Julia Kristeva se pregunta acerca de las posibilidades de la

<sup>64</sup> Esta es la puerta de entrada para la tesis del "fin de los grandes relatos", que sostendría la imposibilidad de encontrar en nuestra cultura un sistema de pensamiento totalizante y totalizador. La pregunta que quedaría por hacer es qué ocurrirá con la crítica cuando se ve despojada de esto y por lo tanto no encontraría la forma de legitimar sus afirmaciones.

<sup>65</sup> Recordemos que la izquierda comienza a ser vista como una suerte de parámetro que únicamente sirve para medir donde se encuentra la derecha.

revolución en nuestro mundo pero a partir de este otro término: "¿Qué revuelta es posible hoy?", entendiéndolo por revuelta un "cuestionamiento de las normas, los valores y los poderes establecidos" (Kristeva, 1999: 13)<sup>66</sup>, agregando nosotros como complicación extra la idea de que aparentemente las normas se han introspectado, los valores han estallado y adherido a la supuesta idea de la diversidad, mientras que los poderes establecidos se han naturalizado a tal punto que aparentemente no gozan del privilegio de la corporeidad. Afirma Kristeva: "El nuevo orden mundial es cada vez menos propicio para esta revuelta. ¿Contra quién rebelarse ante la falta o la corrupción del poder y de los valores? Y lo que es más grave aún, ¿Quién puede rebelarse, si el hombre está cada vez más reducido a un conglomerado de órganos, si ya no es un "sujeto", sino una "persona patrimonial", con un "patrimonio" que no solo es financiero, sino también genético o fisiológico, apenas libre de elegir con el control remoto su programa favorito?" (Kristeva, 1999: 13-14)<sup>67</sup>.

Es interesante el planteo que realiza Kristeva ya que busca formas a partir de las cuales se podría llegar a pensar una subversión de los elementos reseñados. Y una de las fuentes fundamentales para que esto se realice, creemos, es el arte, proponiendo lo siguiente: "La revuelta, como vuelta-retorno-desplazamiento-cambio, es la lógica profunda de una cultura que yo quisiera rehabilitar pues su agudeza me parece hoy amenazada" (Kristeva, 1999: 16). ¿Cuáles serían, según nuestras opiniones, los principales centros por donde pasa esa amenaza? Quizás una de las respuestas sea entender la desarticulación que se ha producido en el sujeto que lo condujo a una especie de pérdida de sí.

A partir de ello, y con lo expuesto hasta este punto, podemos caer, por un instante en un *pesimismo libertario* al estilo del que propone Terry Eagleton (1997b)<sup>68</sup>. Pesimismo en tanto el sistema se (re)presenta de manera tan poderosa que sería invencible, y por eso mismo Libertario, porque permite soñar con potenciales acciones subversivas, pero sin que estos "sueños" tengan un "soñador-agente" concreto que lleve a la práctica esas ensoñaciones. Pesimismo libertario nos conduce así a un inevitable entender la revolución bajo los harapos derruidos (diría el posmodernismo) de la utopía. El sistema se extiende a tal punto que lo abarca todo, fuera de ese todo: la nada. Por ello propongámonos ahora volver a la definición que dan Hardt y Negri acerca de nuestro tiempo presente bajo la rúbrica del Imperio, retomando y analizando sucintamente las cuatro definiciones que dan del mismo, para observar si no estarán allí presentes, pero enmascaradas, las telas

<sup>66</sup> Con Kristeva entendemos las complejidades ante las que se encuentra la crítica hoy en día, o al menos si la entendemos desde la perspectiva que le estamos dando: la política.

<sup>67</sup> Nos referimos a la conversión del *ciudadano en consumidor*. Ver García Canclini, Néstor, 1995.

<sup>68</sup> En el libro *In defense of History*, compilado por Ellen Meikins Wood y John Bellamy Foster.

que constituyen esos harapos utópicos, porque al fin y al cabo mucho se ha dicho acerca de "cómo ocultar cosas con palabras"<sup>69</sup>.

Postulado I: Ausencia de fronteras espaciales y temporales. Hardt y Negri sostienen, como mencionamos antes, que una de las características del Imperio, que lo diferencian del imperialismo, es una marcada ausencia de fronteras en el sentido de que el dominio carece de límites geográficos o fronteras, abarcando por ello la totalidad espacial. Esta imagen ilimitada se corresponde con lo que se ha denominado "globalización", término que aparentemente estaría modificando substancialmente el sistema soberano, y que afecta profundamente a la crítica como institución y como discurso.

Hardt y Negri reconocen la existencia de una soberanía moderna y una posmoderna, la primera basada sobre el concepto de Estado-Nación. Por lógica, si estos caen, cae aquella.

La soberanía moderna, que marca un punto de inflexión clave con relación al medioevo, va a tener incidencias importantes en la configuración de ese mundo. El carácter teológico, legitimador del otrora soberano, queda desplazado en torno a una abstracción, la identidad nacional, que está basada en la continuidad biológica de relaciones de sangre, en una comunidad lingüística y en una continuidad espacial del territorio. De esta forma se construye el concepto de pueblo, el que opera sobre la discriminación racial construyendo una identidad nacional homogénea que oculta la propia diferencia constitutiva de lo local. De esta forma se construyen identidades internas (homogeneizadas) e identidades externas (también homogeneizadas en toda su heterogeneidad). Pero por otro lado no debemos olvidar la presencia del contrato a partir del cual se produce el carácter de trascendencia y representatividad de la soberanía moderna, vinculadas a su vez con el acto que implica el delegar los "poderes individuales" a un sujeto-soberano (gobernante que encarna el Estado-nación) para que los gobierne. En este sentido la soberanía moderna se basa en relaciones maniqueas, en un sistema de oposiciones binarias que podemos sintetizar planteándolos abstractamente a partir de la fórmula del Si-Mismo enfrentado a un Otro. Esta idealización del Si-Mismo no goza de particularidades muy diferentes de la del Otro. Ambas son idealizaciones y por lo tanto construcciones que distan de ser lo que ingenuamente denominaríamos como reales. La idealización hegeliana concibe al Estado como una construcción voluntaria realizada por los individuos que, por consenso, renuncian a parte de sus derechos naturales. Eduardo Grüner plantea que esta perspectiva idealista aparece ante "la postulación del ámbito político-estatal como espacio universal de síntesis de los

<sup>69</sup> Por supuesto estamos jugando con la idea propuesta por Austin acerca de *Cómo hacer cosas con palabras*, tal el título de su libro máximo, y "cómo hacer palabras con las cosas", tal uno de los capítulos del libro de E. Grüner *El fin de las pequeñas historias*.

"intereses generales" de la sociedad, en el cual quedarían integrados y "superados" los conflictos entre los "intereses particulares" de esa misma sociedad" (Grüner, 1997: 51). Esto no deja de ser, o es preferencialmente, un acto de fetichización que sirve precisamente para ocultar esa profunda desigualdad constitutiva.

Con relación a la soberanía posmoderna Hardt y Negri proponen la siguiente visión diferencial, basada en una estrategia comparativa. Por más extensa que sea la próxima cita creemos que es substancial recordarla para entender lo que estamos analizando: "El mundo de la soberanía moderna es un mundo maniqueo, dividido por una serie de oposiciones binarias que definen el sí mismo y el Otro, el blanco y el negro, lo que está adentro y lo que está afuera, el dominante y el dominado. El pensamiento posmoderno se opone precisamente a esta lógica binaria de la modernidad y en este aspecto suministra importantes recursos para aquellos que están luchando por combatir los discursos modernos del patriarcado, el colonialismo y el racismo. En el contexto de las teorías posmodernas, la hibridación y las ambivalencias de nuestras culturas y nuestros sentidos de pertenencia parecen desafiar la lógica binaria del sí mismo y el Otro que sustentan las construcciones colonialista, sexista y racista modernas. De modo similar, la insistencia posmoderna en la diferencia y la especificidad desafía el totalitarismo de los discursos y las estructuras de poder universalizadores; la afirmación de identidades sociales fragmentadas se presenta como un medio de oponerse a la soberanía tanto del sujeto moderno como del estado-nación moderno, junto con todas las jerarquías que éstos implican. En este sentido, esa sensibilidad crítica posmoderna es extremadamente importante porque constituye la proposición (o el síntoma) de una ruptura con todo el desarrollo de la soberanía moderna" (Hardt y Negri, 2002: 136-137).

Por supuesto que todo esto lo podemos cuestionar de principio a fin, pero no lo haremos sin antes recordar la relación que los autores encuentran entre este sistema de pensamiento y la lógica del imperio: "Si lo moderno es el campo del poder de los blancos, los varones y los europeos, luego, de una manera perfectamente simétrica, lo posmoderno será el campo de la liberación para los no blancos, los no varones y los no europeos. (...) La práctica posmoderna radical, es decir, una política de la diferencia, incorpora los valores y las voces de los desplazados, los marginados, los explotados y los oprimidos. Las oposiciones binarias y los dualismos de la soberanía moderna no se derrumban para establecer otros nuevos; antes bien, lo que se procura es disolver el poder mismo de tales oposiciones a medida que dejamos que las diferencias jueguen libremente a través de las fronteras" (Hardt y Negri, 2002: 139), para concluir sosteniendo que cuando los autores posmodernos se proponen como parte de un proyecto de liberación política, en realidad están equivocando su enfoque en términos de detección del enemigo, ya que lo localizan en torno a valores modernos que son, en la práctica, anacrónicos: "La afirmación de las

hibridaciones y el libre juego de las diferencias a través de las fronteras sólo es liberador en un contexto en el que el poder propone las jerarquías exclusivamente a través de identidades esenciales, divisiones binarias y oposiciones estables. En el mundo contemporáneo, las estructuras y la lógica del poder son enteramente inmunes a las armas liberadoras de la política posmoderna de la diferencia. En realidad, también el imperio tiende a apartarse de aquellas formas modernas de soberanía y a permitir el libre juego de las diferencias a través de las fronteras. De modo que la política posmoderna de la diferencia, a pesar de estar animada por las mejores intenciones, no sólo resulta ineficaz contra las funciones y prácticas de dominio imperial, sino que hasta puede coincidir con ellas y apoyarlas" (Hardt y Negri, 2002: 139).

¿Qué son y en qué consiste este sistema de hibridación y de diferencias e identidades sociales fragmentarias? ¿Implican un diálogo democrático entre esas particularidades? Creemos, a priori, que no.

Entendemos y aceptamos que el posmodernismo y el poscolonialismo<sup>70</sup> producen una imagen del mundo fragmentario que se opone a una visión binaria y totalizadora. Los análisis propuestos por los principales representantes de ambas corrientes intelectuales son en sí mismas interesantes y óptimas en cuanto a producción de textos que dan cuenta de la configuración del mundo contemporáneo, aunque son menos interesantes los usos que se han hecho de las mencionadas teorías en el campo de la praxis política. Coincidimos con Hardt y Negri cuando plantean, analizando la obra de Homi Bhabha que el "proyecto político poscolonial consiste en afirmar la multiplicidad de las diferencias para poder subvertir el poder de las estructuras binarias dominantes" (Hardt y Negri, 2002: 141) pero no coincidimos en el balance que realizan de este autor. Precisamente por el hecho de que no creemos que la estructura profunda de este sistema, que ellos denominan imperio, sea el ampararse en una ausencia total de la concepción binaria, sino más bien en una subversión de la misma al servicio de otros intereses (políticos, económicos, etc.)<sup>71</sup>.

La otredad construida para reforzar la homogeneidad moderna de los estados-naciones, base quizás para esta binarización (reforzada gracias a la colonización del mundo o mundo imperialista), nunca desapareció en el fondo de nuestro mundo posmoderno, y, es necesario aclarar, que nunca estos conceptos son "neutrales" sino que más bien se producen desde una estructura de poder muy bien constituida. El otro para occidente es oriente, espacio cultural y político

<sup>70</sup> Entre los principales exponentes del poscolonialismo podemos mencionar a Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri Chakravorty Spivak, entre otros.

<sup>71</sup> Creemos más bien que se trata de un intento de enmascarar el ejercicio del poder, tal como decíamos anteriormente.

que quedó reducido al nivel de lo exótico. Occidente, desde el lugar hegemónico, lo define y construye en tanto tal, porque el eje identidad/diferencia es inevitablemente móvil, y por ello frágil. Y otras estructuras más cotidianas, tales como primer mundo/tercer mundo, nuevo mundo/viejo mundo, ricos/pobres nos permiten entender de manera precisa como se producen estas construcciones identitarias. Latinoamérica nunca puso en duda su lugar periférico dentro de un mundo central, y esto no deja de ser una estructura binaria, solo que la misma, por su propia movilidad, hace que cambien permanentemente los términos que la definen<sup>72</sup>. Si en algún tiempo el eje fue vertical (oriente y occidente) ahora tiende a horizontalizarse (hemisferio norte y sur) y el criterio divisor está intrínsecamente vinculado con el capitalismo y el sistema-mercado. El otro siempre fue necesario para mostrar los privilegios o las ventajas del Sí-Mismo, para mostrar la superioridad de éste a través del acto caritativo. Las formas varían, pero lo que permanece es el criterio utilitario.

El trágico (pero no imprevisible) 11 de setiembre de 2001 marcó un punto de inflexión más en nuestra historia. Precisamente porque evidenció gran parte de toda esta gran estructura fetichista a partir de la cual se agruparon ideas, conceptos, ideologías, teorías y prácticas. Podríamos sintetizar (en función de nuestros propios intereses) estas consecuencias en dos: por un lado la idea de la globalización y por la otra la de la fragmentación.

La idea de que la globalización se basaba en la diferencia quedó aniquilada bajo la pretensión de aniquilar esa diferencia, y la idea de una coexistencia pacífica de fragmentos culturales no reductibles a una mirada totalizadora también cayó, cuando el presidente norteamericano planteó el enfrentamiento de la civilización con la barbarie. La diferencia era aceptable siempre y cuando fuese adaptable a los usos que el mercado tenía pensado para ella. El exotismo siempre fue, para el capitalismo y más aún para el avanzado, fuente de riqueza. No olvidemos que el mercado basa su existencia, entre otras cuestiones, en el consumo, y le es necesario que todo lo producible y todos los consumidores encuentren ofertas de aquello que demandan, aunque por supuesto es necesario homogeneizar lo más posible el objeto-demanda para aumentar la plusvalía. Esto lo reconocen Hardt y Negri cuando plantean que por ejemplo "Poblaciones cada vez más híbridas y diferenciadas presentan un número creciente de mercados puntuales a los que hay

<sup>72</sup> Tengamos en cuenta aquí que cuando hablamos de la crítica como legitimadora del sistema pensamos en realidad cómo se posiciona ante ello tanto de forma consciente como inconsciente.

que dirigirse con estrategias de marketing específicas: una para varones gay latinos de entre dieciocho y veintidós años, otra para (...)" (Hardt y Negri, 2002: 148). Ahora bien, nosotros debemos preguntarnos: ¿Esto significa apostar por la hibridación y la diferencia? No. En realidad es aceptar lo irreductiblemente identitario, aquello contra lo que ya no se puede aplicar una estrategia homogeneizadora, y optimizarlo en términos de los verdaderos intereses: el mercado mundial.

Que esto nos signifique respeto a la diferencia, tolerancia, aceptación del otro, y que todo ello para nosotros tenga connotaciones positivas en términos de ideología no deja de ser sorprendente, porque mantiene oculta parte de la verdad<sup>73</sup>. Toda idea de "tolerancia" en sí misma presenta una estructura jerárquica, la del tolerante frente al tolerado. Pero será tolerado si y tan solo si "no se mete conmigo" y se mantiene a la prudente distancia que me permita controlar sus movimientos, al mismo tiempo que gozo de y con su diferencia exótica.

En el tolerado se produce algo interesante. Él recibe, en tanto diferente al hegemónico y tolerador, un estigma socio-cultural que le actualiza la historia de sus pares pasados, y siente el "verdadero" privilegio de vivir en este mundo contemporáneo de la diferencia, sin poder reconocer por la felicidad cegadora (frágil felicidad diría Tzvetan Todorov<sup>74</sup>) lo que hay detrás de aquella actitud.

<sup>73</sup> Si bien no lo trabajamos dentro del cuerpo central del libro, no podemos dejar de mencionar aquí, en lo que a la historia de la crítica se refiere, los aportes producidos por el denominado Postcolonialismo o teoría post-colonial o post-oriental, consistente en un conjunto de teorías en la filosofía y literatura continentales que hasta el presente soportan el legado de la colonización británica y francesa durante el siglo XIX, o la española y portuguesa desde el XV hasta el XIX. Como teoría literaria, o postura crítica, trabaja la literatura producida en países que fueron o son aún colonias de otros países. Al mismo tiempo estudia textos producidos por ciudadanos de países colonizadores y que tratan sobre los países colonizados o sobre sus habitantes. Esta teoría fue muy importante durante los años 70, señalándose el libro *Orientalismo*, de Edward Said, como el trabajo fundacional. Entre los diversos problemas a los que se enfrenta se pueden mencionar: el dilema de constituir una identidad nacional al despertar del yugo colonial, la manera en la que los escritores de países colonizados intentan articularse y ratificar sus identidades culturales, los modos en que el conocimiento de los países colonizados ha ayudado a los colonizadores, y cómo la literatura de los colonizadores se utiliza para justificar el colonialismo a través de la perpetuación de las imágenes de los colonizados como seres inferiores. Entre las diferentes ramificaciones actualmente existentes podría mencionarse las miradas críticas de los representantes del Postcolonialismo de la hibridación, de Homi Bhabha y Néstor García Canclini, el postcolonialismo liberal de Duncan Ivison; y entre los que más popularidad han ganado en los últimos años se encuentra el denominado feminismo post-colonial.

<sup>74</sup> Nos referimos a su interesante libro *Frágil Felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*, donde el autor analiza los caminos que tiene el hombre para socializarse y enfrentarse a ese otro sin reducirlo a una extensión del uno.

Todo esto nos lleva a entender cómo este nuevo mapa político global ha alcanzado, con una habilidad tendiente a economizar energías estabilizadoras, una naturalización plena. Creemos en él. Lo sentimos.

Aparenta ser el mejor sistema, aparenta ser el único sistema posible, porque desde siempre la humanidad ha pretendido construirlo, y ahora que lo hemos logrado no vamos a destruirlo. Es más, aunque queramos hacerlo no podremos, porque "todos" lo construimos y reafirmamos con la proyección de nuestros "deseos por él".

Postulado II: La creación de la realidad que oculta la sangre e inventa la paz. Cuando proponemos la idea de una naturalización afirmamos que efectivamente se ha producido lo que a su vez afirman Hardt y Negri acerca de la ausencia de fronteras temporales y espaciales.

Al plantear esta idea de un sistema naturalizado, estamos hablando en realidad de un concepto clásico para pensar la política, como es la fórmula gramsciana de la alienación, la que nos permitirá entender de manera transversal todos los postulados que se proponen en *Imperio*.

Una mirada alienada sobre el mundo será, según Antonio Gramsci y tal como dijimos antes, una mirada a-crítica: "*Cuando la concepción del mundo no es crítica, ni coherente, sino ocasional y disgregada, se pertenece simultáneamente a una multiplicidad de hombres masa, y la propia personalidad se forma de manera caprichosa*" (Gramsci, 1983: 8). Lo opuesto a esto sería la postura del individuo que analiza, recorta, selecciona (con los límites posibles del caso) la forma de analizar y ver la realidad<sup>75</sup>. Esto se corresponde claramente con lo que popularmente denominamos hombre masa, esto es el hombre que en el proceso de negociación entre su individualidad y su inserción social (para poder vivir dentro de un determinado sistema social) ha producido una profunda inequidad. El individuo se oculta detrás del sistema, hasta llegar a casos extremos de desaparición. El sujeto queda así, como su nombre lo indica, sujetado a una norma, a una tradición, a un sistema de valores, a una determinada ideología.

Y para Gramsci, como para gran parte de la filosofía contemporánea, esto se debe fundamentalmente a un vínculo acotado y simple con el lenguaje. Según este autor cada idioma tiene los elementos de una concepción del mundo y de una cultura. Y de ser esto verdad sostiene que también "*será verdad que el lenguaje de cada uno permite juzgar acerca de la mayor o menor complejidad de su concepción del mundo*" (Gramsci, 1983: 8), llegando incluso a sostener que quien hable solamente el dialecto o comprenda únicamente la lengua nacional participará necesariamente de una concepción del mundo más o menos estrecha o provinciana.

<sup>75</sup> Gran parte de nuestros postulados sobre la crítica tienen su origen en esta concepción

Este aporte moderno se verá extremado en algunos filósofos posmodernos que llegarán a plantear la idea de una realidad construida a partir del lenguaje, o más bien una imposibilidad de recibir una imagen real de la realidad.

Y en este sentido entonces deberíamos preguntarnos qué es la realidad, cuando uno la apoya en una concepción del lenguaje determinada. Y acá no estamos haciendo un reduccionismo que permita aplicar un "idioma" a un lugar creador de realidad, sino que hablamos de la percepción de lo real que recibimos a partir de distintos sistemas semióticos tal como aclaramos en diversos momentos del breve bosquejo histórico de la crítica.

El hombre es un ser semiótico. Y por lo tanto desde el principio de los tiempos estuvo apoyado en una concepción mediatizada de lo real. De hecho, desde la concepción dominante del origen del mundo, lo real se da a partir del lenguaje. En el principio era el verbo. Y Dios dijo que la luz se haga y la luz se hizo...

El decir tiene en Dios una consecuencia fundante sobre lo real. La acción creadora de realidad tiene fuerza gracias a un acto lingüístico. Y en este sentido cuando uno observa de manera crítica la historia en sí y la filosofía de la cultura de otros tiempos podemos encontrar ejemplos significativos de todo esto. La tierra, nuestra tierra, fue el centro del universo durante el tiempo en el cual la lectura e interpretación producida por la Iglesia era imperante. Luego, Giordano Bruno y Galileo Galilei mediante, la tierra "comenzó" a desplazarse hacia la periferia y adquirió movilidad dentro del sistema solar. América no existía hasta que alguien la descubrió. Y quien la descubrió no fue Cristóbal Colón, sino Américo Vespuccio. Colón creyó descubrir una nueva ruta de acceso a Oriente por Occidente. Fue Vespuccio quien "dijo" que un nuevo continente se haga, y un nuevo continente se hizo.

Ejemplos como estos podríamos encontrar muchos, donde lo decible construye lo real, y lo indecible (lo no conocido, lo no pensable) pasa a formar parte de lo no existente.

Esto significa que todo aquello que no puede ser puesto en lenguaje no goza del carácter de existente, y por lo tanto deberíamos decir que nosotros no vivimos en un mundo real sino en uno interpretado. Y que esto no implica necesariamente que no exista aquel mundo, sino más bien que nos sería inaccesible. No podemos tener contacto con ese mundo llamado real sino a través de una mediatización signica, sean estos signos del carácter que sean.

Uno de los aportes más interesantes en este sentido es el que realiza Paul Watzlawick, miembro desde 1960 del Mental Research Institute de Palo Alto, quien en infinidad de libros se ha dedicado a demostrar, desde su propia área científica, este carácter interpretativo de la realidad. Watzlawick sostiene que

*"lo que llamamos realidad es resultado de la comunicación"*<sup>76</sup> (1994: 7). Va a llegar a firmar que nosotros tenemos formas de explicar y comprender la realidad, pero que estas formas lo que hacen es acomodar lo real para que sea explicable y comprensible por ellas, y no ve las cosas en sentido inverso y como el sentido común lo expresaría. Y dado su origen profesional, la psiquiatría, cree que es posible pensar distinto: *"La negativa a plegarse a una determinada visión de la realidad (a una ideología por ejemplo), la osadía de pretender atenerse a la propia visión del mundo y de querer ser feliz a su propia manera, es tachada de think-crime, de crimen de pensamiento"* (1994: 10). Imponer esta idea del mundo como interpretación acabaría produciendo una mirada relativista lo cual permitiría, según afirma Hubert Christian Ehalt, introductor a una obra de Watzlawick, *"la posibilidad de ser libre para decidirse por una realidad, para seleccionarla"* (Watzlawick, 1995: 14).

Esta idea de que la realidad es fruto de la interpretación nos lleva inevitablemente a la idea del poder, porque en el marco de la pluralidad de interpretaciones habrá algunas hegemónicas y otras que no lo son, y para ello no pensamos que la imposición de una en desmedro de otra tenga que ver con la veracidad interpretativa, sino más bien con el lugar jerárquico desde el cual esa interpretación es producida (en un complejísimo juego cognitivo)<sup>77</sup>. Mientras la Iglesia en la Edad Media estaba ubicada en el lugar jerárquico que la cultura había adjudicado a la interpretación (hermenéutica de la Biblia por ejemplo), la edad moderna ocupó este lugar con la ciencia, la que actualmente goza de un carácter de mayor legitimidad para interpretar lo real.

Pero sabemos también gracias a los aportes de Karl Popper que la ciencia accede a la realidad que puede y quiere. Es esta la famosa y trillada idea de la "falsabilidad" de la ciencia y el conocimiento. Esto significa que ya nada es Verdadero, sino que es verdadero hasta que se demuestre lo contrario. Afirma que *"el científico aspira a una verdadera descripción del mundo o de algunos de sus aspectos, y a una explicación verdadera de los hechos observables"* pero sostiene luego que *"nunca puede saber con certeza si sus hallazgos son*

<sup>76</sup> Watzlawick da varios de ejemplos, pero uno muy interesante por su carácter límite sobre la construcción de la realidad a partir de la interpretación, es el del científico y la rata. El científico le deposita comida a la rata en un determinado dispositivo que la obliga a realizar una determinada acción para acceder al premio. Para el investigador hay una reacción ante un estímulo, mientras que para la rata es otra cosa: la rata le comenta a otra que ha amaestrado tanto a este hombre que cada vez que ella presiona la palanca él le da alimento. Ante el mismo acontecimiento hay dos interpretaciones distintas, y por lo tanto hay claramente dos realidades.

<sup>77</sup> Aquí por supuesto es donde entra la lucha metodológica de la crítica. Todo lo señalado con relación al enfrentamiento acerca de qué es el arte forma parte de lo mismo.

*verdaderos, aunque a veces pueda demostrar con razonable certeza que una teoría es falsa*" (Popper, 1983: 150)<sup>78</sup>.

Y el propio Popper no desconoce, sino más bien afirma, que el conocimiento es poder, haciendo alusión al enfrentamiento entre Galilei y la Iglesia. Por lo tanto podemos deducir que la interpretación que provenga del lugar del poder, o la que le convenga a éste, será la verdadera. Y es desde esa interpretación desde donde se ordenará la realidad de determinado modo, y no de otro.

Por ello hemos sostenido en otra ocasión que la realidad es la ficción hegemónica<sup>79</sup>. Esto es, aquello que consideramos realidad es más bien la forma consensuada en la cual el grupo dominante impone una determinada visión y recorte.

Ahora bien, explicado y aceptado esto, debemos incluir una nueva problemática que tiene mucho que ver con el mundo contemporáneo, y con la imagen que de él estamos dando a partir del trabajo de Hardt y Negri.

El punto tercero y cuarto de la definición del imperio consistía en lo siguiente: por un lado afirman que opera en todos los registros del orden social, ya que no gobierna un territorio o una nación sino que crean el mundo que se habita, y que, por el otro, este mundo creado goza de una imagen pacífica al margen de la dispersión permanente de sangre para lograrlo. De esta caracterización se desprenden dos ideas que son precisamente que el imperio no se concibe desde un concepto clásico de política ni de gobierno, sino más bien que opera en todos los sectores, entre los cuales debemos incluir a la cultura, y la segunda señala una diferencia entre lo que sería su "imagen" diferenciada de una supuesta "esencia".

Efectivamente, los acontecimientos vividos en los últimos años dan cuenta de esta caracterización tergiversada de lo real. Luego de haber incorporado determinadas ideas tales como el fin de la historia, de las ideologías, la puesta en crisis del sujeto cartesiano, entre otras, vemos que aún la política goza de un espacio importante, aunque esté al servicio de la economía, que el rol de la cultura y los intelectuales no fue ni es menor en importancia, que los cuerpos humanos aún sangran, que la globalización no consistió en un espacio "dialógico" democrático, así como también se reformula la búsqueda pacífica de la homogeneización del mundo.

En las últimas décadas se han vivido notables conflictos y cambios en la aparente estructura de ese mundo. Guerra Fría. Monopolización económica del planeta. Hambre y desnutrición. Inexistencia de Medio Oriente...

<sup>78</sup> Algunos intelectuales desembocan desde aquí en un relativismo extremo muy fuerte durante todos los años 90. Si la situación es esta ¿cómo hace el crítico-juez para fundamentar su veredicto cuando ya no hay un código en el que ampararse?

<sup>79</sup> En Irazábal, Federico, 2004.

Existencia rabiosa de Medio Oriente. Guerra del Golfo. 11-S. Terrorismo. Civilización y barbarie. Invasión a Afganistán. Invasión a Irak... Y la lista podría seguir incansablemente. Pero lo que nos interesa de ellos es la *interpretación* que se ha dado de los mismos. Estos acontecimientos como tales existieron, pero nos importa, ya que su nivel de existencia depende de la interpretación que de ellos se hizo, saber cómo fueron interpretados desde el lugar hegemónico, para saber escépticamente por ende, cómo fueron.

La mirada que hizo Jean Baudrillard al decir que la Guerra del Golfo no había tenido lugar, más allá de los medios, hoy no goza de ningún tipo de legitimidad pero fue un paradigma de un tipo de pensamiento<sup>80</sup>. Los cuerpos cayendo de las Torres Gemelas (aunque las cadenas televisivas no hayan mostrado muertos posteriores) y los irakíes muertos y sufrientes que recorrieron el mundo entero nos informan acerca de la existencia de personas, simplemente eso, personas, que padecen la fuerza de las bombas y las atrocidades de supuestas guerras. Contradiendo, brutal y crudamente, la opinión de Baudrillard: toda guerra (real, no simbólica) tiene lugar y se realiza sobre los cuerpos en un territorio puntual.

Y, en parte, a esto nos referíamos cuando decíamos unas páginas más arriba que a la realidad accedemos tan solo a partir de los lenguajes, sin confundir esta idea con el idioma únicamente. El lugar que los medios técnicos de información han ocupado en las últimas décadas ha sido más que notable, y por supuesto ellos utilizan un determinado lenguaje, el audiovisual, con determinados códigos. La realidad acabó siendo la realidad televisada, y eso lo vivimos todos de manera más que evidente. Manifestaciones, protestas y distintos tipos de reclamos. Y sin pensar en las campañas políticas, que han dejado de ser claramente discusiones de ideas y posturas para convertirse en vulgares, aunque inteligentes, campañas de marketing donde lo único que importa es la imagen, el impacto que la imagen televisiva pueda llegar a tener en los potenciales electores.

Y hoy tampoco es pensable que esta realidad televisada goce de algún tipo de prestigio documental, en el sentido de algo verdadero, sino más bien verosímil. Esto significa que el registro de lo real por cualquier tipo de producción discursiva goza de un carácter selectivo y parcializador, por diversas cuestiones. El recorte que se realiza sobre lo que se muestra permite construir interpretaciones diversas sobre un mismo acontecimiento, dependiendo de los intereses de los emisores y de las potencialidades de los receptores.

En este sentido es que decíamos antes que la realidad es el fruto de una

<sup>80</sup> Fue ampliamente cuestionada desde un primer momento, pero igualmente circuló con mucha fuerza. Y al margen del barbarismo de esta interpretación realizada sobre un hecho puntual, creemos que su sustento teórico no ha sido cuestionado con tanta intensidad, y en algunos sectores académicos e intelectuales aún operan.

interpretación dominante, o la ficción dominante. Dado que la mediatización lingüística es inevitable a cualquier ser culturalizado.

Hasta este punto podríamos decir que estuvimos leyendo fragmentos de un mundo que no alcanzamos a entender del todo. Planteamos de manera casual causas y consecuencias, puntos de ruptura y de continuidad, instancias de dominio y de cambios.

En este sentido el libro vector de nuestro discurso, *Imperio*, de Hardt y Negri, se convierte en una lectura clave por diversos aspectos que podemos reseñar ahora:

a) Se trata de un verdadero manifiesto, por su objeto de análisis y por su modalidad de escritura (alternando el análisis histórico con los procedimientos literarios tales como la metáfora y la metonimia al servicio ideológico y narrativo).

b) Pretende sentar las bases del pensamiento posmoderno naturalizando conceptos claves (hegemonía, dominación, globalización, imperialismo) y haciendo desaparecer otros (sujeto comprometido, responsabilidad social)

c) Pero fundamentalmente lo utilizamos porque se convirtió en un verdadero best-seller, analizado y criticado por los principales intelectuales del mundo, a punto tal que se han publicado libros que respondían a ese libro. Sin olvidar en ello que uno de sus autores proviene de la izquierda intelectual y política.

Y como esta parte de nuestro trabajo consiste en una lectura sobre el mundo contemporáneo producido desde lecturas o interpretaciones, creímos capital incluir una introducción que nos permita entender los pensamientos geopolíticos que nos constituyen en tanto sujetos en el mundo contemporáneo, y por lo tanto también como críticos.

De todo lo dicho podemos extraer conclusiones provisionarias. Al haber observado críticamente que las dos primeras características que Hardt y Negri ofrecen del imperio (ausencia de límites espaciales y temporales) podían ser analizadas desde el enfrentamiento de las características de la soberanía moderna con la posmoderna, pudimos reconsiderar algunas cuestiones. Si la primera se basó en la producción y discriminación de la diferencia, la segunda se apoyó, para constituirse, en la inclusión de esa misma diferencia de manera operativa. Se creyó ciegamente en la caída de la concepción binaria del mundo, la cual es parcialmente cierta, pero se trató de manera más precisa de un ocultamiento que es visible en la noción de la tolerancia (que instala un binarismo: tolerador/tolerado), pero que desde el año 2001, de manera notoria, ya no puede seguir siendo ocultada. El poder que se había enmascarado volvió a ser ejercido de modo obscuro.

Con relación a la tercera y cuarta característica del imperio (que opera sobre una realidad construida y que esa realidad es sangrienta aunque se lo niegue)

nos permitió entender lo que actualmente se considera como *relativismo*, en tanto viviríamos en una realidad interpretable pluralmente. Esto que podía evitar los genocidios propios del siglo XX no se ausentó del XXI. Porque en realidad lo que podemos ver ahora es que ese juego de interpretaciones no es un juego abierto, democrático y plural, donde todas valen por igual ya que no hay una ley objetiva y universal que las sostenga. Hoy más bien vemos que esa imposibilidad de objetivar y universalizar las creencias y las acciones ha llevado a una tiranía extrema, porque las interpretaciones quedaron libradas a la ley del más fuerte. Algo que siempre fue así, pero que recién ahora se vuelve claramente notorio sin apelar a falsos ejercicios retóricos que lo enmascaren.

Y la crítica artística, en tanto institución, está allí parada y refugiada en su supuesta ingenuidad. Cree estar al margen de toda esta situación, como si algo así fuera posible. Ella forma parte de este sistema legitimándolo a veces, cuestionándolo otras. Es por ello que creemos que cuando hablamos de arte hablamos de mucho más que de arte. Ya que de lo que se trata es de un posicionamiento ideológico, presente en lo discursivo y regido por complejos preconceptos y sistemas de valores que nos constituyen primero como sujetos y luego como críticos.

### Los Intelectuales.

Dentro de este complejo entramado geopolítico, ¿dónde han quedado parados los intelectuales?, o más puntualmente, ¿qué ha ocurrido con la palabra del intelectual?

Este término, recién nacido en el siglo XX, designaba a todo un grupo muy heterogéneo integrado por escritores, poetas, científicos, periodistas y artistas que consideraban que su responsabilidad moral los obligaba a intervenir directamente en el sistema político mediante su poder de influenciar las mentes de la nación y el rumbo de los dirigentes políticos.

Siguiendo esta definición epocal se puede desprender que más allá del compromiso con la verdad, la justicia y el gusto de su tiempo, los intelectuales sentían que tenían una responsabilidad que los ubicaba por encima de sus menesteres profesionales. Es decir, junto a la preocupación de su área específica de trabajo, sentían la responsabilidad de actuar por encima de ella.

¿Quedó algo de todo esto en el seno de la postmodernidad? Zygmunt Bauman focaliza el estudio de la modernidad/postmodernidad a partir del lugar de los intelectuales. Entiende que estos dos conceptos designan dos mundos distintos, y por lo tanto el intelectual se mueve ahora en un terreno profundamente diferente del moderno. "*La visión típicamente moderna del*

*mundo -sostiene- es la que lo considera una totalidad esencialmente ordenada; la presencia de un patrón de distribución desapareja de las probabilidades permite un tipo de explicación de los acontecimientos que -si es correcta- es simultáneamente una herramienta de predicción y de control. El control (dominio de la naturaleza, planificación, o diseño de la sociedad) es poco menos que asociado como sinónimo con la acción ordenadora, entendida como la manipulación de las probabilidades. La efectividad del control depende de la adecuación del conocimiento del orden natural. Dicho conocimiento adecuado es, en principio, alcanzable" (Bauman, 1997: 12). A diferencia de ésta, "la visión típicamente postmoderna del mundo es, en principio, la de un número ilimitado de modelos de orden, cada uno de los cuales es generado por un conjunto relativamente autónomo de prácticas. El orden no precede a las prácticas y no puede servir, por lo tanto, como una medida exterior de su validez (...) No hay criterios para evaluar prácticas locales situadas al margen de las tradiciones, al margen de las localidades. Los sistemas de conocimiento sólo pueden evaluarse desde adentro de sus tradiciones respectivas (...) desde el punto de vista postmoderno la relatividad del conocimiento es una característica perdurable del mundo" (Bauman, 1997: 13).*

A partir de estas dos caracterizaciones logra caracterizar dos actitudes, profundamente diferentes, en la relación que el intelectual establece con el mundo y los discursos que sobre él puedan ser emitidos. Bauman señala entonces que la actitud típicamente moderna del intelectual es la de *legislar*, mientras que la posmoderna será la de *interpretar*. Legislar sería realizar afirmaciones de autoridad que tienen la posibilidad de arbitrar en controversias gracias a un "conocimiento objetivo superior", que garantiza el acceso a la verdad y con validez universal. Interpretar, en cambio, consiste en traducir enunciados hechos dentro de una tradición propia de una comunidad, de manera que puedan entenderse en el sistema de conocimiento basado en otra tradición<sup>81</sup>.

De esta forma el intelectual caería en una suerte de *abismo relativista* que lo dejaría en silencio. Carente de fundamentos últimos se oíría una suerte de tímido discurso que ya incluye en su propia estructura las aperturas que habilitan la disidencia, siempre parcial, siempre relativa, de otro intelectual que se ubique en un marco discursivo diferente.

Es cierto que en los últimos años, en el universo de la cultura, no existe un espacio propicio para el debate. La comunidad ya no debate. La universidad

<sup>81</sup> Recordemos que para Bauman una de las características diferenciales entre la modernidad y la postmodernidad es que ésta padece una profunda falta de confianza en sí misma. Los autores modernos, sostiene Bauman, si bien nunca alcanzaron a enunciar un discurso legitimado satisfactoriamente por todos los fundamentos, nunca dejaron de buscarlo. Los postmodernos parten de la premisa de que esto es imposible, y tratan de amigarse con las condiciones de incertidumbre constante.

se encuentra demasiado preocupada por cargos y concursos que deben ser controlados haciendo que el trabajo intelectual devenga en una suerte de *lobbysmo* a partir del cual las dos preocupaciones antes reseñadas queden desarticuladas: el intelectual está demasiado ocupado en sus diminutos menesteres profesionales. Y esto, para determinados pensadores, no puede no ser visto como una derrota.

Pero en realidad no estaríamos ante una derrota del sistema, sino más bien ante una auto-derrota. El intelectual que debió bajarse del podio y guardar su dedo acusador no tenía por qué entrar en el mutismo actual. Existen conflictos y ante ellos se puede emitir una mirada diferente, sin pretensión de universalismo pero con pasión y responsabilidad. Porque de hecho la posmodernidad no acabó con este *universalismo*. Se encargó de arrinconarlo pura y exclusivamente para universalizar la idea de que no es posible producir universalizaciones. Teniendo bien presente esta hipocresía metodológica se podría recuperar esa responsabilidad sin caer en la depresión propia de los apocalípticos o de los integrados. Esa depresión se ve muy claramente plasmada en los *congresos académicos* y en el desarrollo de los lacrimógenos *papers* que tienen como única función el ser autorreferenciales con la finalidad de sumar una línea en el currículum vitae.

Claro que no tenemos como objetivo aquí echar abajo los preceptos posmodernos ni las consecuencias en términos de afectación a la intelectualidad. Solo pretendemos revisar esas ideas para encontrar que tal vez, la conclusión a la que llegamos, sea errónea. No es necesario cambiar las premisas, sólo reenfocar el análisis que nos llevó a esta conclusión. El *relativismo* que tanto se critica tal vez pudiera ser la puerta a través de la cual el intelectual se posicione ante el mundo con un nivel de tolerancia mayor a la diferencia, lo que no significa que ingrese en un terreno de descrédito de sus propias ideas.

Edward W. Said se ha referido al respecto analizando lo que ocurre, actualmente, en las universidades norteamericanas con los intelectuales de la literatura. Uno de los principales problemas que encuentra obedece a la "división del trabajo" que hace que existan diversos tipos de crítica y que todas ellas trabajen y se desarrollen al margen del "mundo": "*La teoría literaria estadounidense de finales de la década de 1970 dejó de ser un atrevido movimiento intervencionista que atravesaba las fronteras de la especialización para replegarse en el laberinto de la textualidad, arrastrando consigo a los más recientes apóstoles de la revolucionaria textualidad europea -Derridá y Foucault- cuya canonización y domesticación transatlántica parecían lamentablemente estar animando ellos mismos" (Said, 2004: 14). De esta forma para Said la textualidad o textualismo sería una suerte de adhesión a un despojamiento de todo lo mundano, como si esto contaminase la reflexión estética. Esto llevó a la teoría literaria a aislar la "textualidad de las circunstancias, los*

*acontecimientos y las sensaciones físicas que la hicieron posible y que la vuelven inteligible como resultado de la elaboración humana*" (Said, 2004: 15). Pero a medida que avanza en su exposición va extremando su discurso, a punto tal de sostener que ejercer la crítica no debería significar ni validar el statu quo ni unirse a una casta sacerdotal de dogmáticos<sup>82</sup>. Para no caer en dicho pecado el crítico debería pensar la obra dentro de la cultura. Pero para ello debemos entender, junto a Michel Foucault, que la cultura es un proceso institucionalizado mediante el cual se hace que siga siendo apropiado lo que se considera apropiado y que quedan excluidas de ella muchas alteridades, muchas voces, muchos Otros. Veamos esto con un ejemplo: el canon. Cuando hablamos de lo canónico en realidad hablamos de lo que la institución cultural ha decidido convertir en tal, y por lo tanto estamos en el seno de un ejercicio de poder: *"en la transmisión y perpetuación de una cultura hay un continuo proceso de reafirmación y perpetuación de una cultura, hay un continuo proceso de reafirmación mediante el cual la cultura hegemónica se arrogará a sí misma las prerrogativas otorgadas por su sentido de la identidad nacional, por su poder como instrumento, aliado o rama del Estado, por su corrección, por sus formas exteriores y por sus afirmaciones de sí misma y, lo que es más importante, por su justificado poder como vencedora sobre todo lo que no sea ella misma"* (Said, 2004: 27), y por lo tanto cada vez que el crítico habla queda, por su propio oficio y por las instituciones que lo sostienen, en el medio de este conflicto, lo quiera o no. Por ello mismo cree Said que al crítico contemporáneo le quedarían dos alternativas. La primera de ellas es la complicidad orgánica con lo que se entiende como natural, apropiado y válido para nosotros en tanto comunidad. Y la segunda es la conciencia crítica de todos estos factores que afectan y hacen a su oficio mismo<sup>83</sup>.

Por todo lo dicho Said también entiende que el crítico se mueve sobre arenas interpretativas, y cree, junto con Stanley Fish, que todo acto interpretativo es posible y obtiene su fuerza de una comunidad interpretativa. Es decir, el crítico no está nunca aislado interpretando un texto. Él es parte misma de esa comunidad y tal vez el trabajo crítico sobre

<sup>82</sup> Desde esta posición Said va a proponer como maestro, implícitamente, la obra *Mimesis* de Erich Auerbach. Esta obra fue escrita durante la guerra en Estambul, y por lo tanto no pudo tener acceso ni a una biblioteca ni a archivos, motivo por el cual, sostiene Auerbach, puede haber gran cantidad de errores. Se ha sostenido notablemente que Auerbach escribe de memoria buscando las formas de representación de la realidad en la literatura occidental; pero que en realidad, podría decirse, escribe para sobrevivir. La crítica como un modo de supervivencia. Tal vez no exista una función más excelsa que ésta.

<sup>83</sup> El crítico siempre estaría moviéndose sobre dos conceptos: filiación y afiliación. La primera designa la cultura a la que el crítico está ligado por nacimiento, nacionalidad y profesión; la segunda en cambio es a la que adhiere por convicción social o política, por las circunstancias económicas e históricas o por esfuerzo voluntario y reflexión profunda.

todo ello sea dificultoso, pero claramente no es renunciable: *"debemos ir mucho más lejos para mostrar qué situaciones, qué configuración histórica y social, qué intereses políticos están implicados concretamente por la existencia de las comunidades de interpretación"* (Said, 2004: 42).

Así se opone con entusiasmo a gran parte de las últimas derivaciones de la crítica planteadas en el punto anterior. Observa, con distancia, que la crítica, a partir de la idea de que toda interpretación es una mala interpretación, forma parte del aislamiento del texto de la realidad. Y no está de acuerdo *"no simplemente porque los textos estén de hecho en el mundo, sino también porque en tanto que textos se contextualizan a sí mismos y verdaderamente son ellos mismos a través de la demanda de la atención del mundo. Es más, su manera de hacerlo consiste en plantear restricciones sobre lo que se puede hacer con ellos desde el punto de vista interpretativo"* (Said, 2004: 60), y en este sentido reenfoca la concepción de texto en tanto acto de poder y no como intercambio democrático, diciendo que lo hace precisamente en tanto "discurso".

Si bien ya nos hemos referido a los avances que se produjeron en la crítica una vez que se incorporó este concepto, el análisis del discurso nunca ignora la cuestión del poder presente en todo acto lingüístico, y en toda construcción de un emisor y un destinatario. Said, y nosotros lo seguimos también en este sentido, recurre para ello a la obra de Michel Foucault, quien hizo una práctica intelectual analizando la configuración ideológica de los discursos. Para el autor francés, *"en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad"* (Foucault, 1999: 14).

Existen así *procedimientos de exclusión* de los cuales el más evidente tiene que ver con lo "prohibido" (el tabú, aquello de lo que no se puede hablar), la "separación y el rechazo" (la clásica división entre normalidad y locura formaría parte de este procedimiento de exclusión) y la "voluntad de saber" (vinculada con la idea de una verdad atravesada de determinados procedimientos y excluyente de otros). Y por supuesto, otro de los mecanismos de poder relacionados con los discursos tiene mucho que ver con la "disciplina" en la que uno se desempeña. La disciplina opera como un verdadero condicionante en la emisión. Es la disciplina la que determina y permite, o prohíbe, determinado tipo de palabras, construcciones sintagmáticas, saberes, entre muchos otros. La disciplina opera como legitimador de determinados discursos y de determinadas voces, mientras que erradica a otros y los lanza a la periferia. La crítica, por todo lo dicho en este trabajo, claramente opera desde este lugar al decidir cómo debe y puede ser producida y leída una determinada obra. Y todo esto lo hace dentro de una institución que a su vez la limita y orienta.

Por todo ello Said propone responder la siguiente pregunta: ¿Qué hace el discurso crítico? Y para responderla recurre a lo que para él son los dos tipos de crítica imperantes: la valorativa y la funcionalista. La primera es la que se habría desarrollado hasta la llegada de la denominada Nueva Crítica, y consistiría en hacer una apreciación de la obra tanto para el lector general como para otros críticos y constituida por *"testimonios retóricos vacíos que se limitan a proclamar la grandeza, el calado humanista y cosas similares de una obra"* (Said, 2004: 198). La segunda, la funcionalista, habla acerca de lo que hace un texto, de cómo opera, de cómo se ha ensamblado con el fin de hacer determinadas cosas, de cómo el texto constituye un sistema integrado y equilibrado en su conjunto. Por supuesto que Said reconoce que esta última posee determinados vicios como puede ser el tecnicismo, o el temido aislamiento del texto del mundo; pero al menos logra borrar cierto protagonismo yico de la crítica, en tanto exaltación de impresiones subjetivas. El problema que él encuentra con esta crítica es que el método suele ser visto como se ve a la propia literatura a la que se lo aplican, despojado de la red social: *"malversamos la idea de lo que es el método, y hemos caído en la trampa de creer que el método es soberano y puede ser sistemático sin reconocer también que el método forma parte siempre de un conjunto de relaciones mayores dirigido y movido por la autoridad y el poder. Porque si el cuerpo de objetos que estudiamos pertenece a, obtiene su coherencia de, y en cierto sentido emana de los conceptos de nación, nacionalidad e incluso raza, en el discurso crítico contemporáneo hay muy poco que haga posible que estas realidades sean objeto de análisis"* (Said, 2004: 231).

Estas concepciones de Said, como buen exponente del poscolonialismo que estamos describiendo aplicado exclusivamente a la crítica literaria, no serán aisladas de la mirada que sobre la política tiene este autor. Porque él va a desarrollar a lo largo de su obra una concepción particular de la *cultura*, en la que ésta es vista como servil a la autoridad y al estado pero no porque reprima y coaccione sino porque es afirmativa, positiva y persuasiva. Y nosotros, en tanto críticos dice, hemos terminado siendo serviles a todo ello. Por eso *"la crítica no puede presuponer que su territorio es exclusivamente el texto, ni siquiera el gran texto literario. Debe considerar que habita, junto con otro discurso, un espacio cultural muy polémico, en el que lo que ha importado para la continuidad y transmisión de conocimiento ha sido el significativo, entendido como un acontecimiento que ha dejado rastros perdurables sobre el sujeto humano. Una vez que adoptemos ese punto de vista, la literatura desaparece entonces como un coto aislado en el ancho campo cultural, y con él desaparece también la inocua retórica del humanismo autocomplaciente. En su lugar seremos capaces, en mi opinión, de leer y escribir con un sentido de la máxima categoría en cuanto a efectividad histórica y política que tanto los textos literarios como todos los demás textos han ejercido"* (Said, 2004: 301).

De allí que podamos decir, sin temor a equivocarnos, que el propósito de Said para con la crítica tiene mucho que ver con alejarla de un lugar contemplativo o de método de lectura técnica y valorativa de textos. Debe poder ser una forma de conciencia crítica que tras haberse apartado de la cultura dominante y de haber asumido una posición de oposición responsable trate "la fuerza de las afirmaciones de los textos". El problema de una concepción semejante es que ignore los *lugares* de producción de la crítica. La universidad y los medios, ámbitos por excelencia para la crítica universitaria y periodística, no están por fuera de la política y la sociedad. Son ellos mismos políticos. Y como tales tienen sus reglas, sus mecanismos de control, sus propios determinismos. El crítico no está solo, aislado de estas pujas, en el momento de producción de discurso. Tomemos el ejemplo que tiene que seguir cualquier persona para obtener una beca de investigación. El crítico sabe que para recibir una beca debe hablar de algunos autores y no de otros porque la academia y la sociedad selecciona en función de sus propios intereses. El crítico sabe también que una vez recibida la beca deberá producir el discurso siguiendo determinados lineamientos que tienen que ver con lo que es esperable que se diga y de una forma, a su vez, también esperable. Por tal motivo un crítico que logre apartarse de la cultura dominante tendrá como destino previsible el aislamiento y la soledad. Podrá producir discurso, pero encontrará serias dificultades para que pueda circular por una sociedad determinada. El crítico, en suma, debe tener la habilidad de hacer todo lo que Said y otros proponen pero de forma tal que la censura y los organismos de control queden desorientados.

5  
Por una crítica  
política

---

### **Poder crítico.**

Creemos que por todo lo dicho es clara nuestra orientación: la crítica en tanto institución no está al margen de "lo social" y mucho menos, o por ello mismo, de "lo político". No tan solo tiene como funciones algo que excede ampliamente la cuestión estética-calificativa, sino que se vuelve, se convierte, en legitimadora o cuestionadora de infinidad de cuestiones concernientes a los valores, a las ideas en circulación, a los presupuestos. Esto significa que la crítica es política. O más específicamente: no puede dejar de serlo.

Si sucintamente entendemos que la política es la forma en que organizamos nuestra vida social en común, incluyendo aquí las relaciones de poder que ello presupone, tendríamos que intentar entender qué función cumplieron las distintas corrientes antes reseñadas. Algunas de ellas se vuelven más ideológicas cuanto más intentan alejar a la historia y a la política. Y allí radica fundamentalmente su problema: al negar su carácter político muchas de estas corrientes terminaron por reforzar el sistema del cual creen no dar cuenta. Así, sostienen algunos intelectuales tales como Terry Eagleton, revelan, aunque sea de un modo inconsciente, su complicidad: *"Usted puede pensar o creer lo que quiera, siempre y cuando pueda hablar ese lenguaje específico. A nadie le importa particularmente lo que usted diga, ni la posición moderada, radical o conservadora que adopte, siempre y cuando esa posición sea compatible con una forma específica de discurso y pueda articularse dentro de esa forma"* (Eagleton, 1998: 239). Este sometimiento crítico insalvable tiene mucho que ver con que su concepción de la crítica, y la compartimos, es que el discurso crítico es *poder* y el ejemplo es muy simple. La crítica, tanto la académica como la periodística, tiene el poder de legitimar, de hacer ingresar al *canon* a un autor o una obra, así como también pueden condenarla al olvido, aunque, por supuesto, ni una cosa ni la otra tengan garantía de eternidad. En otro momento, otra crítica con otra relación de poder podrá rescatar del olvido a determinado artista, pero esto siempre dependerá del *poder* que el crítico y su medio tenga.

El poder en la crítica para Eagleton se movería en diferentes niveles. Por un lado existiría el poder que realiza con el lenguaje labores policíacas al determinar que ciertas afirmaciones deben quedar excluidas porque no se adaptan a lo que resulta aceptable decir. Existe otro poder que vigila lo que se escribe y lo clasifica en literario o no literario. Existe otro proveniente de la autoridad frente a los demás, en el sentido de que la crítica puede definir y preservar discursos seleccionando a quiénes pueden ingresar al ámbito discursivo y quiénes no: *"Existe, en definitiva, el poder de dar un certificado - o de negarlo-"* (Eagleton, 1998: 241).

Pero en el mundo contemporáneo (posmoderno para algunos) el problema de la legitimidad discursiva no es menor, y sumado esto a la modificación de

la figura del intelectual, la crítica en tanto institución se ha visto afectada, ha perdido toda pretensión de "objetividad" y ha quedado ella misma sumida en el más cruel y silenciante relativismo.

Es en gran medida por ello que la crítica goza de infinitos certificados de defunción. Se la ha hecho desaparecer, languidecer, tartamudear en los más diferentes contextos culturales. Y no es gratuito que esos discursos circulen. Por ello algunos autores siguen clamando por un regreso a la retórica. Un regreso significa aprehender las estrategias analíticas propias de esta escuela ya milenaria. ¿Por qué?

### Una retórica revisitada.

Por todo lo dicho queda claro que nuestra concepción de la crítica, en tanto discurso social circulante, es fuertemente política. Es esta precisamente una de sus tantas responsabilidades. Porque cuando la crítica logra salirse del texto y convertirse ella misma en uno es cuando la política asoma tan fuertemente, porque devela los mecanismos estructurales de construcción discursiva. La crítica tiene, según nuestra opinión, una profunda responsabilidad en este sentido: en tanto forma parte de los medios de comunicación de masas puede elegir el camino de la alienación y el sentido común, o por el contrario convertirse en una herramienta de lucha política que bregue por deconstruir las múltiples formas del sentido común. Y el arte, más aún en nuestra contemporaneidad, no está al margen de él. El arte no siempre asume para sí un lugar revolucionario sino por el contrario, muchas veces, puede convertirse en una herramienta de legitimación y sostén de la ideología dominante. Es más, diríamos que la mayor parte de las veces es lo que hace: naturalizar y naturalizar. Pero también debemos aclarar que no fueron los marxistas los que inventaron la crítica literaria o artística política, sino más bien que fue esta dimensión política la primera en desarrollarse dentro del amplio espectro de la teoría del discurso. Esta escuela dedicada a analizar los efectos reales de determinados usos del lenguaje en determinadas coyunturas fue precisamente la retórica<sup>84</sup>. Su objetivo, según sostiene Eagleton analizando la concepción benjaminiana de la retórica, era la de

*"teorizar sistemáticamente sobre las articulaciones del discurso y del poder, y hacerlo en nombre de la práctica política, para enriquecer la efectividad política del significado"* (Eagleton, 1998: 157).

Esta articulación y este control sobre el significado, es decir, esta mirada tan puesta no solamente en el análisis de textos sino también en la producción de los mismos ha estado presente, en tanto discusión, en tanto acercamiento y distancia, a lo largo de toda la historia de la crítica. Es más, podríamos decir que su historia es un vaivén permanente entre el roce y la distancia con la retórica. Por dar tan solo algunos ejemplos podríamos decir que la retórica o teoría del discurso comparte *"con el formalismo ruso, el estructuralismo y la semiótica el interés por los recursos formales del lenguaje, pero al igual que la teoría de la recepción también se interesa en ver cómo funcionan eficazmente esos recursos donde se les consume. Su preocupación con el discurso como forma de poder y de deseo puede aprender mucho de la teoría de la deconstrucción y en la teoría psicoanalítica, y su creencia en que el discurso puede transformar al hombre tiene muchos puntos de contacto con el humanismo liberal"* (Eagleton, 2001: 244). Es por todo esto que se ha señalado que los discursos, los sistemas signícos y las prácticas relacionadas al significado producen efectos y modelan formas de consciencia profundamente relacionadas con el mantenimiento o transformación de nuestros sistemas de poder existentes. Así cualquier debate sobre técnicas o posturas metodológicas, sobre búsquedas posibles o necesarias, sobre recorridos y miradas diversas, no son únicamente discusiones en un área específica de trabajo, sino más bien están relacionadas con posiciones ideológicas, donde quedamos, en tanto profesionales, posicionados ante la famosa puerta nietzscheana: es el instante en el cual debemos decidir si todo sigue como hasta entonces o la abrimos y la atravesamos con los riesgos que ello implique. Esta decisión es de tipo ético, y tomemos el camino que tomemos el resultado siempre va a estar vinculado con el poder, con el sistema de poder del cual somos producto a la vez que productores. Y esto no es algo que nos involucre a nosotros, en nuestro complejo aquí y ahora, sino que atañe a la historia de la crítica misma: *"si la crítica era solamente un asunto de técnica, indiferente al valor de*

objeto de enseñanza por parte de Empédocles de Agrigento, Córax y Tisias (a quien se le atribuye el primer manual de retórica) y dicha enseñanza se transmitió al Ática por medio de comerciantes que comunicaban Siracusa y Atenas. La retórica demostró pronto su utilidad como instrumento político en el régimen democrático, en el siglo V a. C., divulgada por profesores que fueron conocidos como sofistas. Luego de esta aparición en la Grecia antigua pasó a Roma como educación superior en las escuelas, y a lo largo de la antigüedad tardía y de la Edad Media la crítica fue en la práctica la retórica. Y a medida que avanzamos en la historia vamos viendo que la retórica siguió siendo para la clase dominante un entrenamiento en técnicas de hegemonía política. Las bellezas del texto no estaban allí en primer lugar para ser saboreadas desde el punto de vista estético, sino que eran armas ideológicas, diría Eagleton.

<sup>84</sup> Nació como ciencia hacia el año 485 antes de Cristo en la Grecia antigua, cuando dos tiranos sicilianos, Hierón y Gelón, expropiaron numerosas tierras de ciudadanos de Siracusa por medio de mercenarios costeados por ellos. Los perjudicados se sublevaron democráticamente y quisieron volver al *statu quo* imperante hasta el momento. Esto los llevó a participar de innumerables procesos legales para probar que eran propietarios de los terrenos arrebatados. Así surgió la necesidad de contar con personas que supieran hablar bien ante la asamblea de jueces para poder defender sus derechos de antiguos ciudadanos y propietarios de esas tierras. Y rápidamente esta *retórica* de hecho se convirtió en

*veracidad y a la sustancia moral del texto, entonces rayaba en la trivialidad; si, por el contrario, de lo que se trataba era de estas verdades morales, entonces, especialmente en épocas ideológicamente tensas, cuando estas mismas verdades eran fieramente atacadas, se arriesgaba o bien a una inaceptable pedantería o a una incómoda vaguedad. La historia de la crítica es entre otras cosas el polémico relato de este dilema, continuamente dividida entre un repugnante tecnicismo, por un lado, y un nebuloso o insípido humanismo, por otro” (Eagleton, 1998: 161).*

Así, si los críticos pudiésemos incluirnos en la historia y apropiarnos de los diversos debates, tal vez podríamos enriquecer nuestra profesión. Si el arte trabaja no desestimando la tradición, sino continuándola, construyéndola, atacándola, tergiversándola, la crítica podría hacer lo mismo en tanto discurso: así sabríamos por lo menos cuando estamos siendo cómplices, cuando estamos siendo nosotros mismos en permanente lucha con el sistema que nos da repulsión a la par que nos constituye.

## Conclusiones (provisorias)

---

*El artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total. Sometiéndose a la necesidad de la obra de arte, el artista elimina de esto todo lo que pudiera deberse pura y simplemente a la accidentalidad de su individuación. En tal lugartenencia del sujeto social total, de ese hombre entero y sin dividir al que apela la idea de lo bello de Valéry, queda pensada también una situación que extirpe el destino de la ciega soledad individual, una situación en la que finalmente el sujeto total se realice socialmente.*

Theodor W. Adorno El artista como lugarteniente

Como pudo verse, la problemática de la crítica es mayor que lo que a simple vista podía pensarse. Si bien el recorrido que hicimos no pretende agotar la cuestión, sí intentamos plasmar algunas de las problemáticas con las que nos enfrentamos a diario en nuestra tarea más otras que sin ser conscientes están presentes de forma permanente.

Hagamos ahora un resumen, un listado de las afirmaciones, propias y ajenas, de las temáticas y de las complicaciones que atañen a nuestro oficio:

- \* Intelectuales, artistas y hasta críticos han planteado a lo largo y a lo ancho del mundo que la crítica si no ha muerto está, al menos, moribunda.
- \* Propusimos una diferenciación central basada en la idea de la existencia de una "Mirada crítica" y una "Mirada del crítico". Y entendimos a la primera como un acto deconstructivo y a la segunda como un "juicio". Con el acto deconstructivo el artista se autoerige como sujeto social evidenciando sus principios de lectura y con el "juicio" el crítico cree hablar desde su individualidad desconociendo que el gusto es netamente social.
- \* La "Mirada crítica" lleva necesariamente a problematizar la cuestión del significado.
- \* Uno de los problemas que existe en la relación "crítica-arte teatral" es que la primera pertenece a la industria de la información, o del conocimiento, mientras que el segundo obedece a principios más artesanales produciendo esto, en la práctica concreta, un abismo casi insalvable.
- \* El crítico no habla en soledad sino que en sus discursos están presentes todos los condicionantes del medio en el que se desarrolla.

- \* La crítica, por más esfuerzo que haga, no alcanza a desprenderse de su ser publicitario.
- \* Hay en el discurso crítico significados que asoman más allá de la voluntad del crítico. Un ejemplo de ellos fue el de la "función conativa implícita" enfrentada a la "explícita".
- \* Una de las principales cuestiones es entender cómo se forma un crítico. Cuál es el conjunto de saberes que debe tener. Por ello vimos que la crítica más que una profesión es una condición de vida.
- \* Barthes diferenció la Crítica Tradicional de la Nueva Crítica, entendiendo la primera como el acto de juzgar (Juez) y la segunda como un acto de lectura entre los muchos posibles (Intérprete).
- \* El crítico pertenece a una generación y esto lo vuelve caduco, vencible.
- \* Cuánto más se esfuerza la crítica por negar su ideología, más ideológica se vuelve.
- \* La crítica ha mantenido a lo largo de su historia una relación estrecha y variable con la Verdad. Vimos que ni aceptar su posesión ni renunciar a su búsqueda eran caminos demasiado felices.
- \* Todorov planteó la existencia de dos críticas (la Inmanente, asociada a la academia y su trabajo sobre lo textual, y la Dogmática asociada al juicio propio de la periodística) y propuso una tercera: la Dialógica, que tiene como característica principal el no hablar "sobre" sino "a" y "con" las obras.
- \* En el bosquejo histórico vimos cómo fue apareciendo a lo largo del siglo XX la figura de la lectura y del lector. Entendiendo por tal un acto que va desde el creer descubrir lo que la obra no dice (indeterminaciones) hasta llegar a la idea de una lectura consistente en formular preguntas que la obra no prevé.
- \* Vimos que una de las encrucijadas más importantes para la crítica como institución y como discurso en la actualidad consiste en que la apariencia del mundo contemporáneo es la de uno carente de fundamentos, así como también que la figura del intelectual se encuentra, hoy por hoy, perdida en cuanto sujeto social. Con Bauman estudiamos al intelectual en su relación con la modernidad y la posmodernidad: el legislador y el intérprete.

- \* La crítica puede ser tan poderosa que muchas veces puede caer en la ceguera y en el no reconocimiento de que si bien tiene el poder de colaborar con la creación del canon también es víctima de un sistema de controles que ordenan, organizan y direccionan el discurso crítico.

Como puede verse es una larga lista de temáticas y cuestiones que atañen a nuestro trabajo, y que son profundamente diversas. Pero también podríamos decir que en el seno de esa diversidad hay una matriz que claramente las liga a todas: la política.

Por ello dijimos en el "Prólogo" que la situación de la crítica, vista en sus múltiples relaciones, es la de enfrentarse, luchar, dialogar, acoplarse a diversas pujas de poder y de política: 1) la del arte con el que dialoga, 2) la del espacio en el que se desarrolla (universidad o medio de comunicación) y 3) la política de la sociedad en la que se mueve.

Y es éste precisamente el principal problema según nuestra concepción: cuando el artista y el crítico desconocen el fuerte impacto que su producción puede tener en lo social, como legitimación o como instrumento para una revuelta, caemos irremediablemente en la complicidad. Poco importa en definitiva si el crítico trabaja exclusivamente con su gusto, si juzga o interpreta, si considera a la verdad un punto de partida o un punto al que se aspira a llegar utópicamente. Poco importa, en definitiva, si el crítico solo emite tecnicismos. Lo que importa es su nivel de consciencia y de diálogo con esas cuestiones desde una perspectiva ideológica. Importa, y mucho, que el crítico ignore el sistema de producción del arte en el que se desarrolla. Importa que no se refiera a la relación que una determinada obra, y su propio discurso, pueda tener con un sistema de poder establecido. Importa que no se reconozca parte de una guerra discursiva de la que él es un agente sumamente vital. El crítico no pasea libre y arbitrariamente por los "bosques narrativos" (robándole a Eco su metáfora). Cada uno de sus pasos, cada una de sus decisiones implican un acto ético insalvable en el que se despliega todo su ser individual en relación con su ser social. En cada uno de sus discursos debería ser consciente de la inserción que realiza en las redes discursivas, sin desconocer sus antecedentes pero también, y fundamentalmente, sin ignorar sus consecuencias.

## Apéndices

## Apéndices.

En los dos epílogos que se incluyen como cierre del libro se podrá encontrar un marcado cambio de estilo en su escritura. Este hecho obedece a que ambos textos tienen entre 3 y 8 años en su escritura. Ya han sido publicados<sup>85</sup> y decidimos incluirlos aquí, puesto que creemos que por momentos sintetizan y por momentos se enfrentan a todo lo dicho anteriormente, a la vez que pueden servir de ejemplo a las distintas metodologías y posturas críticas antes reseñadas.

Decidimos no modificar intencionalmente el estilo de escritura aunque sí nos permitimos actualizar algunos datos y corregir algunos pocos aspectos sintácticos. La modalidad de lectura sugerida es no reconocer esta vez las notas al pie como marginales sino como parte del cuerpo central del texto. Los textos en su versión original carecen de notas, y las que aquí sí figuran son comentarios, anotaciones al margen realizadas luego de la escritura del presente libro y del arduo proceso de investigación que implicó. Es, podríamos decir, una puesta en ejercicio de "crítica de la crítica". Deseamos que ambos apéndices sirvan como modo de ejemplo de nuestra posición con relación a algunos temas concernientes a la crítica.

<sup>85</sup> "La incerteza como principio constructivo" en *Jornadas de Crítica en el Festival Internacional de Teatro Mercosur*, 2001, Córdoba. Y "La recepción crítica a *Esperando a Godot*. 1956" en *Samuel Beckett en la Argentina*, Eudeba, Buenos Aires.



## La incerteza como principio constructivo<sup>86</sup>.

Si bien no hay aún voces fuertes que discutan sobre la crítica, es cierto que en las últimas tres décadas, dentro del circuito artístico, el espacio y el rol de la crítica ha ocupado un lugar importante en cuanto a las discusiones y debates. ¿Qué tipo de discurso es el discurso crítico? ¿Cuántos tipos de crítica hay? ¿Hay una crítica académica y una periodística? De haberlas, ¿en qué se parecen y en qué se diferencian? ¿Qué relación mantienen "estas críticas" con el objeto -texto dramático y espectacular- en cuestión? Estas han sido algunas de las preguntas que internacionalmente han comenzado a circular, y nuestro país no ha sido la excepción<sup>87</sup>.

La preocupación que históricamente existió acerca de cómo se construye una obra de arte (que encontraba así congresos, festivales y mesas varias donde críticos entrevistaban públicamente a los artistas) ahora comenzó paulatinamente a verse invertida: ¿Qué es y cómo se hace una crítica? ¿Quiénes son los críticos? ¿Son artistas frustrados?<sup>88</sup>.

El presente trabajo es un intento de respuesta, o al menos de ampliación, de estas preguntas. Intentamos dejar en claro que no es posible responderlas sin tener en cuenta el contexto epocal en el cual la crítica se desarrolla. Es para ello que haremos un muy breve recorrido histórico como para comprender las afectaciones que el discurso crítico ha recibido desde las más recientes configuraciones de mundo.

## Breve Bosquejo Histórico (revisitado).

¿Qué sucedió en el mundo como para que la crítica se convierta en un tema importante para reflexionar? Durante años la crítica ha buscado diversas formas de producirse, pero siempre tuvo un marco contextual propicio para legitimarse<sup>89</sup>, sean cuales sean sus formas y procedimientos internos. Fue

<sup>86</sup> Esta incerteza a la que hacemos alusión está profundamente relacionada con el denominado "fin de los grandes relatos", uno de los grandes sustentos del pensamiento posmoderno según el cual ya no habría una forma de sostener con fuerza una perspectiva teórica ya que no existiría un sistema de pensamiento totalizador. Esta situación se vio muy claramente reflejada en nuestra sección "cartografía" del capítulo 4.

<sup>87</sup> De hecho la publicación de este libro por parte del Instituto Nacional del Teatro es prueba de que a los propios artistas les importa comenzar a discutir estos temas, una vez que entendieron que la crítica no es un parásito del teatro, sino que en tanto institución forma parte de él.

<sup>88</sup> Hay ya un conjunto de publicaciones que pueden ser mencionadas sobre el tema: *Qué se discute cuando hablamos sobre la crítica teatral*, realizada por Rubén Szuchmacher para los Libros del Rojas, y *Jornadas de crítica* en el Festival Internacional de Teatro Mercosur.

<sup>89</sup> Durante gran parte de la historia de la crítica los intelectuales que la ejercían se apoyaron en preceptos. El positivismo le permitió ubicarse en un clarísimo lugar de emisión discursiva. La búsqueda de un sistema objetivo que dé cuenta de los mecanismos de producción de la literatura y el arte fue el esfuerzo de las más importantes escuelas críticas del siglo XX.

muy claro, por ejemplo, cómo tenía que ser una crítica inmanente que se dedicaba pura y exclusivamente a analizar elementos internos al propio texto, o una crítica social desarrollada por un crítico que siguió los consejos brechtianos acerca de que el crítico debe mostrar cómo los procedimientos artísticos (teatrales en nuestro caso) producen configuraciones ideológicas del mundo. Otro tema clave dentro del lenguaje que reflexiona sobre este tipo de ejercicio (¿artístico, periodístico o académico?) es el de su objetividad o subjetividad.

El Romanticismo produjo claramente un tipo de crítica subjetiva, que consistía en una valoración emocional del texto criticado, teniendo sus mejores exponentes en los críticos-escritores que podían producir un nuevo texto artístico criticando a otro. Superado el romanticismo entramos en una esfera en la cual la búsqueda de la objetividad se convirtió en una meta caprichosa y peligrosa<sup>90</sup>. Formalismo Ruso, Estructuralismo, Neo-estructuralismo y cuantas escuelas puedan surgir buscaron encontrar formas de análisis (no ya de crítica simplemente) que pudiesen tener algún tipo de estatuto científico, y lo hicieron aferrándose a la lingüística, que había dado importantes pasos en este sentido desde la aparición de Ferdinand de Saussure<sup>91</sup>.

Hoy en día hay quienes continúan negando esa subjetividad implícita en el trabajo crítico, así como también existen los críticos menos radicales que aceptan que se puede reducir a un mínimo la subjetividad recurriendo, por ejemplo, a procedimientos hermenéuticos de interpretación, o también deconstructivos.

Toda esta compleja historia que reseñamos nos permite entender los vaivenes a los cuales los críticos nos vimos expuestos a lo largo del siglo XX. Esta historia implicó (y lo sigue haciendo) divergencias en cuanto a los procedimientos, a los métodos, y fundamentalmente a los objetivos que pueden ser sociales, artísticos, pedagógicos, políticos, etc. Pero nos resultó de vital importancia reseñarla porque nos aclara estos movimientos sufridos por los críticos en la historia, oscilando en torno a si la crítica debe dar sentido al texto, o debe analizar su estructura, o socializar el texto, o si debe explicarle al lector todo eso con un lenguaje didáctico (esto es, eliminar los silencios de la obra, aplacar su opacidad) y de esta manera la crítica se convertiría en una mediadora entre la obra y su público<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> Pero que implica a los más importantes avances y desarrollos de la teoría crítica artística.

<sup>91</sup> A quien habría que incluirle los desarrollos posteriores de su teoría que desembocan claramente en la llamada Semiótica (a partir de Pierce) y la Semiósfera.

<sup>92</sup> Aquí hacemos alusión tanto a los Formalistas Rusos como a los Estructuralistas, Post-estructuralistas, hermenéutas, teóricos de la recepción, entre otros. Cuando el crítico intenta abandonar su lugar de juez (lo valorativo presente en la crítica) y queda ubicado del lado analítico (ya sea en la mera estructura del texto, o en el esclarecimiento de su contenido, o en los mecanismos de construcción de los personajes, o en la relación enriquecedora del texto en cuestión con toda una tradición, etc.) creemos que el subjetivismo, siempre presente e inevitable, queda un tanto de lado. Si bien siempre será el "yo" el que emita opinión (por más intelectualizada que esta esté) al apoyarse en estas cuestiones el yo devendrá en un yo-social y no tanto en un yo-subjetivo.

Todo esto que fue nudo de debate durante décadas entró en una suerte de letargo moribundo, una suerte de agonía en la que no se sabe si la crítica ha desaparecido o si simplemente el lugar desde el cual se ejercía hoy es un imposible. Por todo ello muchos intelectuales, entre los que se encuentra Walter Benjamín dictaron sentencia: la crítica habría perdido ya su lugar.

Friedrich Nietzsche (y luego Martín Heidegger junto a otros grandes nombres y diversas escuelas filosóficas) firmó el certificado de defunción de Dios, y con él produjo dos grandes acontecimientos al menos: la inauguración o acto fundacional del posmodernismo filosófico (no el artístico), y la aniquilación del fundamento. Dios había sido el fundamento de todo acto humano, sin él, el hombre carecería de destinador y de destinatario. A partir de allí distintos filósofos plantearon los diversos ámbitos en los cuales ya no era posible fundamentar "científicamente" un discurso. Y ante esto se alza la crítica aceptando ciegamente ese "nuevo fundamento" del fin del fundamento, o rechazándolo radicalmente<sup>93</sup>.

Tanto en la aceptación como en el rechazo comenzaría a percibirse el carácter claramente efímero del discurso crítico, en tanto imposibilitado de seguir emitiendo verdades, porque ya su guía, su maestra y promotora, la ciencia (humana) también había perdido ese lugar. La crítica se desbarranca y debe buscar un nuevo espacio desde el cual ejercerse. En algunos casos hereda el poder que en el mundo contemporáneo tienen los medios y sube la pendiente para volver a su cima de lo inapelable e incuestionable, y en otros penetra la estructura académica para desde allí establecerse y volver a la producción de verdades rígidas. El dogmatismo es el nombre de este pecado, la relativización absoluta es el de su opuesto. El resultado de esto es inevitablemente instalar la prescindibilidad de la crítica en tanto discurso y en tanto institución<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> Lamentablemente estas posturas antagónicas parecerían poseer códigos incompatibles, motivo por el cual ni siquiera se permiten debatir entre ellas. Por eso sosteníamos de la mano de diferentes pensadores (Eagleton, Said, Todorov) que el fin del fundamento no implica necesariamente el abandono de la búsqueda de la verdad. El problema radica en poder modificar el lugar en el cual ésta se ubica: dejar de ser el punto de partida para ser el punto, siempre en movimiento y siempre lejano, de llegada. Cuando el crítico se ubica en un lugar dogmático sus ideas comienzan a perder interés puesto que comete el pecado del anacronismo, pero también aquellos que aceptan el puro relativismo terminan produciendo un silencio vergonzoso. Es en este punto precisamente donde surge la concepción baugmaniana sobre los intelectuales.

<sup>94</sup> Algunas de las preguntas que nos rigieron en el primer capítulo del presente libro están resumidas aquí como afirmaciones y quejas. La soberbia dogmática por parte de la crítica periodística y el refugio en tecnicismos elitistas por parte de la crítica académica han conducido a producir una suerte de inutilidad importante, donde en definitiva ya no se entendería quién es el receptor del crítico: el artista, el potencial espectador, el simple lector, los otros críticos. En este sentido el lugar del crítico es complejo, puesto que esa ambigüedad en la figura del destinatario suele socavar fuertemente sus bases. Si apela a un estilo muy llano (periodístico) el artista muy fácilmente puede penetrar en su discurso y atacarlo. Si se refiere al artista exclusivamente el simple lector puede correr el riesgo de quedar excluido del diálogo. Es precisamente lo dicho en torno a la crítica dialógica lo que vuelve tan compleja a esta práctica discursiva.

Por todo esto, que no es más que una síntesis apretada de diversos fenómenos (posmodernos) es que creemos que la crítica se encuentra hoy sentada en el banquillo del acusado donde jueces, testigos, víctimas y culpables no encuentran un método desde el cual fundamentar su propio discurso, y que condujo a una escisión importante entre la crítica académica y la periodística (cosa que no ocurre por ejemplo en el caso de la literatura, donde al ver los principales suplementos culturales de los diarios más importantes de la Argentina encontramos a escritores que reseñan a sus propios pares, a académicos que reseñan a los escritores y a escritores que reseñan a los académicos o investigadores de la literatura).

En el caso teatral cada vez más se ha producido ese refugio en la institución que alberga al crítico, y en muy pocos casos se produce un cruce interesante entre ambos tipos de textualidades<sup>95</sup>.

### El "Nuevo Teatro", un caso paradigmático.

Dentro de los ámbitos teatrales escuchamos a diario una referencia al concepto de Nuevo Teatro, y en realidad nadie sabe lo que ese término designa. ¿El nuevo teatro obedece a un listado de nombres de teatristas, a un determinado marco generacional? ¿Se encuentra en un conjunto limitado de salas o espacios de representación?

Creo que únicamente podemos afirmar que el nuevo teatro puede llegar a ser definido desde un parámetro absolutamente personal<sup>96</sup>. Este carácter de novedoso indicado en el concepto es eminentemente subjetivo, y dependerá del conocimiento que cada espectador, incluyendo aquí al crítico y al artista, tenga. De este modo el único medio que hay para medir el carácter de novedoso de algo es mi propio conocimiento sobre estética y sobre teatro<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Esto también ocurre gracias a la situación de la crítica teatral en los medios masivos de las últimas décadas. La pauperización es tal que el movimiento y el recambio de críticos es prácticamente nulo o escaso. Así los investigadores solo encuentran un desarrollo profesional en la academia, aún abierta a nuevos profesionales.

<sup>96</sup> Esta afirmación nos valió una descalificadora crítica por parte de Ana Seoane, quien recortó nuestro discurso para mostrar a quien firma estas páginas como el representante del "ombligismo" en la crítica. Tal lectura es aberrante y no porque sea crítica, sino porque descontextualiza nuestras palabras. Nunca propugnamos por ningún tipo de actividad deshistorizada, sino por el contrario nuestra afirmación se refiere a una fuerte mirada histórica: una crítica a la posmodernidad. Y precisamente, como se verá a continuación, lo único que pretendíamos cuestionar era la vaguedad de la categoría "nuevo teatro" como parte de una indeterminable apreciación sobre el arte en términos de discusiones ya clásicas entre la postura moderna y la posmoderna: la relación de ambos universos con la idea de originalidad. Lamentablemente se nos acusa de falta de formación teórica cuando no se permite reconocer en esas palabras profundas discusiones en torno a las alteraciones sufridas, en la segunda mitad del siglo XX, por la idea de la originalidad en el arte.

<sup>97</sup> Repetimos una vez más: cuando nos referimos a este "yo" no hacemos alusión a un yo individual y privado, sino más bien a un yo que como buen sujeto discursivo forma parte de una comunidad. El nivel de conciencia crítica sobre su propio lenguaje le permitirá expandirse y ampliar su "mundo".

Porque el problema del adjetivo es que, precisamente, es muy vago, no apunta a señalar un procedimiento en sí mismo o a un conjunto de procedimientos. Sabemos cómo funciona un texto realista, o grotesco, pero estas "nuevas" obras que aún no poseen un concepto categorizador podemos tan solo agruparlas bajo la idea de lo nuevo, cuando en realidad quizás sea algo viejo, reapropiado<sup>98</sup>, y que precisamente el nuevo contexto es lo que lo vuelve novedoso<sup>99</sup>.

Por ello es el sujeto en relación con un determinado texto el que podrá determinar que está frente a algo que pertenece a lo denominado nuevo teatro, pero de manera caprichosa y arbitraria. La idea es que cuando un producto me presenta dificultades en su lectura, en su comprensión, en su manera de expresarse, siento que estoy ante un código novedoso, en el sentido de que aún no estoy capacitado para decodificarlo. Hay algo en la convención semiótica en la que yo no firmé el pacto de codificación/decodificación. Y eso es lo nuevo, caracterizado básicamente y simplemente como un problema en mi conexión con la obra<sup>100</sup>.

Y en este mismo sentido mi conexión como crítico con el nuevo teatro, en lo profundamente personal y subjetivo, también es sintomática, porque como espectador tiendo a conectarme con aquellos productos que intelectualmente me generan dificultades, que no entiendo, que me obstaculizan el acceso y ante los que tengo que realizar un gran trabajo, que no anula la dimensión emocional, para entender la propuesta. Y felizmente he encontrado profesionalmente que allí es donde se me ha "encasillado". Fue un deseo personal que se vio corroborado en el campo profesional y en el deseo de mis editores y jefes para conmigo. En el diario El Cronista yo cubría los espectáculos que nadie quería cubrir, con raras excepciones. Esto hizo que no tuviese a mi cargo el teatro comercial ni el oficial, pero tampoco el de los creadores surgidos en los años 80 y principio de los 90, pero que ya están consagrados dentro del campo teatral. A mí me quedaba el resto. Y esto es algo necesario de resaltar porque no todos los diarios dedican espacio a este resto, y yo pude hacerlo. Lo mismo me sucede ahora con El refugio de la

<sup>98</sup> Recordemos aquí la importante relación que las producciones posmodernas han establecido con el pasado.

<sup>99</sup> La utilización acrítica del concepto de Nuevo Teatro muestra en realidad el gran atraso que se puede registrar en la crítica teatral argentina en cuanto a las discusiones imperantes en el mundo. Tomamos sin dudar la idea de algo nuevo cuando ese ha sido precisamente un punto de disidencia muy fuerte en las universidades europeas y norteamericanas.

<sup>100</sup> Será en este sentido responsabilidad del crítico el sumergirse en la historia para determinar si eso "novedoso" parte de su ignorancia o si en realidad es una concepción válida desde la cual producir su discurso. Porque precisamente una de las tareas de la crítica, ya lo hemos dicho, es partir del texto hacia un rumbo desconocido, entendiendo el texto criticado como un mero disparador discursivo a partir del cual producir una obra propia.

Cultura, donde Osvaldo Quiroga no me limita en lo más mínimo con relación al tipo de teatro que puedo comentar. De hecho se entera al aire de lo que voy a hablar. Y generalmente él hace otro estilo de teatro, cosa necesaria porque un medio necesita satisfacer la demanda de sus diferentes lectores u oyentes<sup>101</sup>.

Pero el hecho de que hoy como crítico para algunos sea uno de los referentes en torno al nuevo teatro obedece a una necesidad absolutamente personal que quisiera remarcar. Yo necesito aprender, permanentemente necesito aprender algo, y me gusta el arte que se dedica a hacer eso conmigo. Que me desestructura, que trabaja a partir de procedimientos desconocidos por mí, que emite ideas al menos exóticas, desde lugares impensados hasta ahora. Pero aclaremos que esta idea de lo novedoso, no debe ir acompañada de la creencia en lo original, al mejor estilo de la innovación moderna en arte. A veces es todo lo contrario. A veces significa volver al pasado para ver lo que antes no se pudo ver, para hacer de ese pasado un presente irreconocible pero a la vez evidente y necesario de ser visto.

Y aquí es donde surge algo que me parece importante de señalar, por lo menos para debatir. Así como deben existir cambios en el arte, en el teatro, debe existir alguna Nueva Crítica. Y la pregunta inevitable es qué significa Nueva Crítica, quiénes son los nuevos críticos y en qué consiste su trabajo.

Desde mi concepción personal existe una nueva crítica solo que generalmente hay que buscarla por los bordes, porque los grandes medios tienden a homogeneizar el discurso y a exigir formas de escritura ya aceptadas, a no ser que el periodista sea lo que se considera un "periodista estrella", que tiene la libertad de decir lo que quiera y como lo quiera sin responder a marcos formulados desde la institución misma. La nueva crítica en este momento

<sup>101</sup> Que en la práctica y sin que esté escrito en ningún manual o reglamento laboral, esto se produzca es en sí mismo interesante, puesto que sostiene gran parte de lo dicho acerca de lo generacional en la crítica. Por lo general el profesional que ingresa a un medio tiene como tarea cubrir aquello que no cubren los profesionales que ya están dentro de la estructura, y por lo general encontramos que las generaciones tienden a unirse, a complementarse. El crítico de mayor antigüedad en el medio cubre los espectáculos de teatristas que crecieron con él, y viceversa: el profesional más reciente en el medio cubre espectáculos de artistas que también recién se inician. Esto no obedece a una casualidad sino que tiene como antecedente teórico el famoso y trillado concepto de "sensibilidad estética" que es cultural, aunque no fija ni inmutable. Si bien esta cuestión no funciona como regla sí lo hace en el campo de la práctica. Y no es regla en tanto existen importantísimos críticos, a nivel mundial, que siguen teniendo una mirada lúcida sobre las experiencias más contemporáneas en el arte. Pero por lo general, en este sentido, estamos en una especie de círculo virtuoso: a medida que se legitima socialmente el artista, se legitima el crítico coetáneo, y a medida que se legitima el crítico, se va legitimando el artista coetáneo.

busca nuevos espacios desde los cuales inaugurar un nuevo tipo de discurso<sup>102</sup>. Si partimos de la base de que estamos en un momento denominado por la crítica cultural y cierta filosofía como posmoderno, también debemos encontrar allí elementos que obedezcan a la modernidad. Es decir, actualmente conviven sobre nuestros escenarios espectáculos modernos, posmodernos, antimodernos y antiposmodernos. ¿Existe esto mismo en la crítica? Considero que sí, que existe actualmente una crítica moderna y una crítica posmoderna.

¿En qué consisten cada una de estas críticas? Para resumir podemos decir que la crítica moderna se encarga de buscar y emitir discursivamente verdades absolutas en lo que respecta al texto que se comenta<sup>103</sup>. Y la estructura de los grandes medios refuerza esto apelando a la conversión de los críticos en verdaderos jueces estéticos y no en simples intelectuales que reflexionan sobre el arte. Los críticos de diarios y revistas masivas nos vemos en la obligación de evaluar con cantidad de clarines, dedos, números o letras, cual es el puntaje de una obra. Esta forma de resumir una crítica es la más clara evidencia de que el crítico debe afirmar si algo es excelente, bueno o malo. Y por lo tanto afirma ello de manera rotunda, sin dejar que el lector lo deduzca de su texto<sup>104</sup>. Estas verdades por lo tanto van asociadas a una unilateralidad del sentido. Pero aclaremos que esto no obedece al crítico sino al medio, porque el mismo crítico que colabora con el "gran diario", fuera de esa estructura puede recurrir a un tipo de concepción crítica diferente, donde tiene libertades y formas de pensamiento y escritura también diferentes. Esto mismo sucede con el artista. No ofrece el mismo tipo de producto estético cuando trabaja de forma independiente que cuando es contratado por el San Martín o por un productor. José María Muscari, Rubén Szuchmacher o Daniel Veronese, pese a las diferencias en sus respectivas obras, son prueba de esto que sostenemos.

La nueva crítica, la que podríamos caracterizar como posmoderna, desde mi

<sup>102</sup> Es importante resaltar aquí que tanto el campo artístico como el crítico se nutren de la periferia hacia el centro del sistema. Las innovaciones artísticas que rompen con un sistema de expectativas y por sobre todo con un código dado suelen ubicarse en los márgenes (incluso espacialmente: en teatros periféricos y alejados geográficamente del circuito) y a medida que van siendo legitimados se van acercando al centro llegando incluso a producir dentro del circuito oficial o comercial. En el caso de la crítica ocurre algo similar: también suele comenzar en la periferia, puesto que allí los "controles" discursivos son mucho más laxos -aunque existen- y eso permite referirse a productos experimentales con formas discursivas críticas también experimentales. Las alternativas en este sentido, una vez que se llega al centro son dos: o se modifica el sistema, artístico y crítico, expandiendo sus márgenes, o tanto el artista como el crítico se deja cooptar por el sistema "normalizando" su discurso.

<sup>103</sup> Y esto se asemeja mucho a la concepción del crítico como juez.

<sup>104</sup> Esta es la síntesis a la que debe recurrir la crítica cuando se aproxima a su ser discurso

consideración, es lo que se denomina crítica hermenéutica, aquella que busca posibilidades de sentidos diversos a partir de recurrir a ejes de lectura textuales ajenos al texto artístico en sí mismo, o que formula la posibilidad de otra lectura (lo que en revistas como *Funámbulos* se denominó Crítica/Contracrítica, donde se establecía que el propio artista criticado u otro crítico podía hacer y decir algo distinto sobre ese espectáculo). Pero también es aquella que desde el propio discurso intenta evidenciar la búsqueda que el crítico hizo para acceder al texto, ya sea recurriendo al proceso creador, al conocimiento intelectual, a la filosofía, o a las preocupaciones que encuentra en el espectáculo. Es una forma de ofrecer como eje primordial del discurso la duda y no la verdad, la pregunta y no la respuesta.

Y esto es a lo que me refería anteriormente. Me seducen espectáculos donde tenga que buscar algo que aún desconozco, y que en el proceso de esa búsqueda aprendo algo que no sabía. Y lo que intento es que el lector o el oyente sea copartícipe de esa búsqueda, y que a partir de mi proceso pueda iniciar el suyo. Por supuesto que me he encontrado con límites que a veces me gustaría saltar. Por ejemplo, evidenciar la duda como forma de decir que esto para mí excede toda línea de pensamiento. Hay espectáculos a los que uno se enfrenta y para los que no tiene una sensibilidad estética formada como para encontrarse con ese producto artístico. Y que precisamente ahí, en esa imposibilidad de pensamiento, puede estar lo más importante del texto artístico, y que debería verse reflejado en el texto crítico<sup>105</sup>. A mí me llama la atención cuando veo que alguien puede hablar de todos los espectáculos con el mismo nivel de seguridad. Subjetivamente a mí me sucede que muchas veces salgo de ver algo y no tengo la menor idea acerca de lo que vi, y esto exige que acuda nuevamente o que me esfuerce leyendo y estudiando. Claro que esto solo lo puede hacer un crítico ubicado en el borde, en la periferia o en la marginalidad de la crítica, que no tiene la obligación de entregar su trabajo en fecha y hora, que puede tomarse días, semanas y hasta meses para pensar un único espectáculo. En un medio masivo esto no se puede hacer porque el medio mismo no acepta la duda, la radical al menos, y porque el lector busca también esa postura tradicional de la crítica cerrada a la diversidad. Por lo tanto los conflictos del crítico son muchos. Resumámoslos: a) el sostén del texto, el medio, tiene exigencias concretas con relación a los géneros, trabaja con una manera estereotipada y fija, porque depende en gran medida su éxito de la reiteración y la rutina; b) el crítico no puede detenerse en un único texto porque su obligación profesional está fijada en un contrato desde el que se compromete a cubrir

<sup>105</sup> Lo venimos diciendo de diferentes formas. Esto tiene una profunda relación con la opinión de Barthes acerca de que el crítico tiene por oficio el ser inteligente, y que por ello mismo no se puede permitir la duda. En los casos en los que ella asome se elige declarar la ignorancia en el tema pero lo hace básicamente como forma despectiva de referirse al texto y a su autor.

determinada cantidad de espectáculos semanales<sup>106</sup>; y c) el lector exige en función de sus necesidades determinados elementos imprescindibles dentro de un género para que sea eficaz. Estos tres elementos son los que hacen, según mi punto de vista, que exista una crítica posmoderna pero ubicada en la periferia, en medios periféricos y para un lector periférico, y a cargo de un crítico que ha aceptado previamente bajarse de la cresta de la ola profesional necesaria para adquirir un renombre, al igual que le sucede al artista.

### La crítica, un género responsivo y autónomo.

Se vuelve necesario ahora conceptualizar explícitamente algo que estoy insinuando desde el inicio. Considero que la crítica es un género que reacciona y no acciona<sup>107</sup>. Esto significa que ante un determinado producto, la acción original del artista, el crítico reacciona, pero una vez recibido ese estímulo original se llega a la creación de un texto autónomo, el texto crítico. Esta idea nos acerca a una concepción de la crítica como algo permanentemente variable, que cambia a medida que cambian las estéticas o las poéticas. Un crítico abierto a la reflexión artística que emite el teatrista, debe inevitablemente ir buscando la forma de acompañar esa reflexión. Voy a remitirme a un ejemplo que me parece esclarecedor al respecto. En el año 1956 se estrenó en Bs. As. uno de los textos más revolucionarios del siglo XX, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, con dirección de Jorge Petraglia. La crítica local en gran medida no pudo entender los lineamientos planteados por el autor y recreados por el director, a punto tal que uno de los comentarios se tituló "Y Godot sin aparecer". Quien firma este artículo se limitó a leer a Beckett desde ejes que obedecen más a una estética realista, con una lógica causal definida, que desde el absurdo desconocido por entonces como género artístico. El crítico no tenía las bases teóricas sobre las cuales afirmar ese texto y desde las cuales leerlo para producir su propia obra. Forzó a *Esperando a Godot*, pretendiendo que dijera algo que Beckett nunca pretendió decir. En este caso no estamos ante una reacción sino ante una acción, hay un texto que acaba siendo inicio y fin de una discursividad determinada, puesto que no lee lo que tiene enfrente sino que pretende que

<sup>106</sup> Aquí se vuelve pertinente recordar que en la Argentina la crítica no se ejerce como en otras culturas, tales como la norteamericana, donde el crítico sale de la sala teatral y va a la redacción del diario a escribir su crítica. Ahí sí, el crítico escribe en condiciones paupérrimas. Esto no ocurre aquí donde no hay obligatoriedad de publicar a la mañana siguiente, y la enciclopedia en que se ha convertido Internet es una buena fuente de información, o debería serlo, para el crítico.

<sup>107</sup> Aquí podrá verse desarrollado algo que se ha denominado "textualismo" o "puro textualismo". Según nuestra concepción de la crítica dialógica el texto crítico se ubica nunca en el inicio y nunca en el final de una cadena discursiva. El texto formará parte, a diferencia de lo que se considera habitualmente, de un infinito textual, responde y será respondido.

lo que tiene enfrente se adecue a su único parámetro de lectura. Yo concibo en la práctica mis textos desde otro lugar, pretendo reproducir en alguna medida la estructura del espectáculo, para leerlo desde las bases en las que creo que desea asentarse. Y ahí es donde está la búsqueda a la que me estoy refiriendo. Si tengo que criticar por determinado motivo un espectáculo realista, tengo un conocimiento preciso sobre los procedimientos, las distintas ramas y las formas que puede adquirir esta estética, y desde allí puedo leer el texto. Ahora cuando me encuentro ante una obra de lo que se considera nuevo teatro me sucede que carezco muchas veces de herramientas teóricas desde las cuales abordarlas. Y ahí es donde está la búsqueda. Busco el lugar desde el cual poder leerla. Esta es una forma de evitar el hacer una crítica explícita, que desde fuera pretender decir qué es y cómo se hace teatro, para partir del qué y del cómo que se plantea el creador.

Esto a la vez nos permite salir de una idea que desde mi perspectiva es totalmente falsa, como es la de acusar a ciertos productos estéticos, por lo general a los del nuevo teatro, de Herméticos. Descreo de forma absoluta de este concepto que me resulta un prejuicio. Creo que hay distintas formas de arte, y que estas plantean puertas de ingreso al texto muy diversas. Que algunas de esas puertas poseen un manual de instrucciones acerca de cómo abrirlas, mientras que hay otras que no, que simplemente sugieren al lector la forma de acceder pero sin darle un mapa del trayecto para llegar al sentido o a los sentidos. Siempre afirmo que el hermetismo está en el lugar del lector y no del emisor. El emisor simplemente emite un discurso con sus particularidades y rasgos característicos. El lector se enfrenta a ese discurso y pretende introducirse en él. A veces puede y a veces no. Cuando no puede surge la idea de obra de arte hermética. ¿Pero es hermética para quién? ¿Para todos los lectores se vuelve hermética o para todos transparente? Habrá quienes según su propia constitución subjetiva podrán leer con claridad un texto, y no otro.

¿Esto significa entonces que la crítica es generacional? Descarto radicalmente esta tesis, pero sí creo que hay un factor que es de tipo generacional/educativo afectando las capacidades de lectura. Los individuos somos productos de un sistema social, y por lo tanto somos producidos por la cultura en la que nacemos y nos formamos. Y la cultura es diferente según los grupos sociales, económicos, étnicos, religiosos, etc. Hay un conflicto permanente que es lo que hace, junto a la evolución provocada, que la cultura sea algo vivo y en constante mutación. El crítico de teatro, que es un crítico cultural en definitiva, se encuentra en la posición de tener que hablar sobre esa cultura a la que pertenece o a la que pertenecieron otros (en el caso de un historiador por ejemplo). Y para poder entender las distintas marcas culturales que conviven en un mismo tiempo histórico debe inevitablemente formarse. Educarse. En el caso de lo artístico, el crítico tiene la obligación de cultivar su sensibilidad

estética, para no quedar fuera del código del texto al que tiene que referirse<sup>108</sup>. En lo que respecta a lo generacional pensémoslo también con un ejemplo. Un crítico que hoy posee una edad suficiente como para haber vivido en el momento en el cual el grotesco era un género canónico dentro del sistema teatral argentino, va a ser un especializado seguramente en este género, y hoy se verá en la necesidad de estudiar el posmodernismo como sistema filosófico/estético. En cambio, el crítico que hoy se está formando intelectualmente dentro del clima posmoderno quizás no tenga que recurrir más que a una profundización en función de sus intereses puntuales de lo que significa la adaptación al arte de esta corriente filosófica, pero sí tenga que recurrir por todos los medios al estudio del grotesco.

Felizmente el campo artístico es una permanente batalla entre sistemas, y esto obliga a que todos, jóvenes o ancianos, argentinos o extranjeros, tengamos que convertirnos en estudiantes crónicos para no quedar fuera del conflicto cultural, de la misma manera que un artista debe ir avanzando para conocer formas estéticas que quizás le permitan expresar mejor lo que tiene para decir, o simplemente a partir de ellas encontrar el camino hacia la propia invención. Eso es lo que en definitiva emparenta, en la teoría, a los críticos con los artistas. Ambos somos sujetos que formamos parte activamente de la cultura, con la permanente amenaza de quedar circunscriptos a un espacio que de hegemónico se volvió marginal, no por emergente sino por anacrónico. La jubilación involuntaria es ese fantasma que nos acecha a ambos permanentemente, y ante el cual fracasamos de forma rotunda. Si Luís Ordaz, el maestro de la crítica teatral argentina, tuvo que dejar su oficio, todos nosotros debíamos estar alertas para decidir en qué momento abandonamos la crítica para dedicarnos exclusivamente a la historia, un tipo de trabajo tan noble como rechazado en el medio.

<sup>108</sup> Remitimos aquí al inicio del presente libro en el que nos referimos a la formación profesional del crítico.



## La recepción crítica a *"Esperando a Godot"* en Buenos Aires. 1956.

*"Lo que verdaderamente ha llegado a ser una obra, solo puede explicarlo la crítica, como narración de una experiencia de lectura".*

Umberto Eco *La Estructura Ausente*.

0)

El objetivo de este estudio es comenzar a cubrir un área marginal del campo de la investigación teatral: la recepción crítica. En este caso de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

Hacer una revisión, cuarenta años después, de las críticas de un texto innovador, que era imposible ajustar a las normas existentes, es difícil y puede llegar a ser injusto. Difícil en tanto que uno debe, inmerso en la episteme de una época, trasladarse a otra y por ende injusto ya que si se fracasa en ese intento se puede juzgar a una crítica que estaba dentro de otro contexto desde uno que no le corresponde. Nuestro mundo nos ha aportado un sinnúmero de artículos que estudian la obra beckettiana. Las polémicas que su literatura despertaba ya se han acallado, silenciado al menos, tras el muro que en cierto sentido levanta la canonización inmunizadora. Es decir, este Beckett de hoy, canonizado y estudiado, nos permite acceder a la tipificación de códigos, al establecimiento de procedimientos empleados en la construcción de un texto. Esto por supuesto le era imposible al espectador de la década del cincuenta<sup>109</sup>. ¿Pero qué ocurre con la crítica propiamente dicha? ¿Cómo la abordaremos? A partir de las nociones propuestas por Anne Ubersfeld en su texto "Las trampas de la crítica teatral". Según la investigadora francesa, hablar de crítica nos es tan solo hablar de lo que dijo un crítico, sino que se deberán tener en cuenta otros factores que ella denomina condicionantes: el color ideológico-político de su órgano de prensa, el universo de referencia o competencia de los lectores, las condiciones materiales (lugar, extensión, grado de importancia: derecha o izquierda, arriba o abajo, con foto o sin foto, tamaño tipográfico del título, etc.). Vale aclarar entonces que: 1) no hablaremos de críticos en tanto sujetos sino de medios gráficos o radiales, a excepción de que se trate de un crítico definido por una particular personalidad en el medio teatral o crítico (por ejemplo: Pablo Palant en Histonium); 2) no utilizaremos como herramienta de análisis el estudio de las condiciones materiales.

<sup>109</sup> En este sentido lo único que nos interesa es tener una mirada sobre las formas de lectura de la crítica. Todo lo que se diga no será un enfrentamiento con el crítico, personal, sino más bien lo utilizaremos para ver cómo seremos leídos nosotros en el futuro, ya que si bien hemos incorporado ya a Beckett y su poética, estamos felizmente, profundamente desorientados ante otras estéticas, las más contemporáneas.

1) Conocemos hasta hoy un único trabajo exhaustivo sobre las críticas de esta puesta en escena: el del investigador Osvaldo Pellettieri. No discrepamos con su trabajo; sólo que tenemos objetivos diferentes al enfrentarnos al material. El artículo "El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia" (Pellettieri, 1993, 55-61) se propone situar este estreno en la sincronía de nuestro sistema teatral utilizando las críticas como ejemplo de la recepción de un texto que se constituye en modelo de producción dramática. Postula tres posiciones dentro de la recepción crítica: 1) la del pensamiento histórico del teatro independiente, que valora el texto pero lo considera nocivo por no tener mensaje (Histonium y Radio Nacional), 2) la que esperaba el texto que es la más numerosa (El Hogar, La Razón, La Prensa, Esto Es, Atlántida, La Nación, Talía, Época y Crítica) y 3) la del "ojo común" (El Mundo y Lyra).

Nuestro trabajo no se propone agrupar las críticas, pues ello significa operar fundamentalmente con las semejanzas. A nosotros nos interesan las diferencias, la diversidad de lecturas que se hicieron y se pudieron hacer. En el momento de marcar semejanzas no lo consideraremos una prioridad. En cuanto a la clasificación del artículo de Pellettieri, consideramos que habría que diferenciar las críticas de El Mundo y Lyra, pues en la primera el nivel de crudeza con que se rechaza el texto es en extremo mayor a la segunda. Valga decir que El Mundo titula su nota "...Y Godot sin aparecer" y señala: "Conviene advertir que siempre hemos hecho de la profesión un apostolado, que si hoy nos desviamos de la inveterada costumbre... la culpa ha de atribuírsele a Godot (...) Hicieron cosas de tontos. Razonaban como tontos, ejecutaron las cabriolas de los tontos, jugaron a ahorcarse en un árbol al estilo de los tontos".

Este tono despectivo no se verifica en Lyra que emplea frases del tipo: "Significa tantas cosas que hasta corre el riesgo de significar casi nada"<sup>110</sup>, sin emplear un tan alto nivel de rechazo. Es decir, ideológicamente podrían estar una al lado de la otra, pero se diferencian en la actitud de mayor o menor respeto frente al texto beckettiano. También debemos aclarar nuestra distancia con respecto al término "ojo común", dado que consideramos que un crítico (por más limitada que sea su formación) jamás puede estar bajo tal clasificación. Al menos por su experiencia de espectador asiduo a las salas teatrales, por enfrentarse recurrentemente a diferentes expresiones escénicas y por las reglas específicas del verosímil de la crítica (opinar, juzgar, describir,

<sup>110</sup> Si bien toma una postura diferente no se ignora aquí precisamente la complejidad semántica de los textos que vienen a producir una ruptura en el código de producción. No lo acepta, lo considera letal, pero lo reconoce como posible. Hay sentidos, solo que tan escondidos que tal vez perezcan ante la mirada del espectador. Padece, diría Barthes, de *asimbolía*, pero lo reconoce.

etc.), el crítico no puede ser igualado a un espectador que esporádicamente asiste a una representación teatral<sup>111</sup>. Mas allá de estas aclaraciones, creemos que la clasificación de Pellettieri despliega una mirada muy aguda.

2) Antes de entrar en el análisis de las críticas, consideramos necesario rastrear los datos históricos que nos permitan entender hasta qué punto el teatro europeo y sus poéticas se habían insertado en nuestro circuito teatral porteño de la época. Nos interesa saber hasta qué punto Beckett era conocido en Bs. As. en el momento del estreno.

¿Qué fue lo que hizo posible el contacto entre este texto y un director, y a partir de éste con el público? ¿Había traducciones o trabajos críticos sobre Beckett? Petraglia recibió la obra en idioma original en 1954, gracias a David J. Vogelmann (con quien se habían contactado al hacer *El guardián del sepulcro* de Kafka)<sup>112</sup>. En ese mismo año, Pablo Palant traduce y prologa la edición de *Esperando a Godot* para la editorial Poseidón.

En ese prólogo podemos leer lo siguiente: "*Y Esperando a Godot es una obra. Me río cuando pienso en la sorpresa que se llevarán los ortodoxos y los ortodoxos de la heterodoxia, los realistas y demás "istas". No, señores: ni Aristóteles, ni las 36 situaciones, ni juegos blandi-poéticos para niños que no piensan, envueltos en muchas luces y mucha plástica. Nada más que un texto, sin intriga, sin pasiones diarias, sin sentimientos idealizados, al que solo impulsa la necesidad de decir una verdad más importante que las barbas que aún quedan en Saint-Germain-des-pres y que no dejan de verse por nuestra calle Florida: basta de imaginar dioses que no existen, para no hacer nada mientras no lleguen*".

Este fragmento que escribió Pablo Palant<sup>113</sup> en el prólogo (1954: 9-10), sin embargo, entra en una importante contradicción con la crítica de

<sup>111</sup> En este punto necesitamos desdecirnos. Ya no tan solo consideramos que la crítica puede ser portadora del "ojo común", tal como afirmó atinadamente Pellettieri, sino que son muchos los casos en los que esto ocurre, y que esto no se debe, tal como leímos en su momento, a la formación o capacidad intelectual del crítico, sino fundamentalmente a los condicionantes con los que el crítico dialoga de forma permanente. Así como todo artista va construyendo su público, los críticos suelen ir construyendo sus lectores u oyentes. Y estos esperan de aquel la posibilidad de producir identificación. Y en este sentido en muchos casos, y es comprobable leyendo ciertos diarios, el guía del crítico no son las corrientes críticas surgidas a lo largo del siglo XX sino el "sentido común", y en el mejor de los casos lo que el sentido común ha conservado de aquellas, una vez que han sido domesticadas.

<sup>112</sup> Las citas del director Jorge Petraglia provienen de una entrevista realizada el 3 de Julio de 1996, en Buenos Aires.

<sup>113</sup> Esta cita creo que reproduce cabalmente todo lo dicho sobre la crítica a lo largo de este libro. Aquí nos encontramos con un hombre que, al haber publicado el texto, puede entender cuáles son las condiciones necesarias para enfrentarse al texto beckettiano. En esta breve cita reconoce y enumera cuáles son las expectativas que tenemos que abandonar a la hora de enfrentarnos a Beckett, y qué tipo de búsquedas tenemos que realizar con él, a la vez que formula, como hipótesis, no el significado sino el sentido (social) de este texto. Podríamos decir que hay en el final de la cita, en la apelación a la acción, un reconocimiento de la diferencia que hay entre el absurdo beckettiano y el de Ionesco.

Histonium, del propio Palant, porque pese a considerarla una obra cumbre de la literatura dramática observa que *"La pieza está llena de pequeñas claves que permiten su mejor comprensión. Por desgracia es demasiado hermética y configura un tipo de teatro que es de desear no encuentre imitadores"*<sup>114</sup>.

En 1954 y 1955 también se concretó en Talía la publicación, en dos partes, del artículo de Francisco Javier "Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia: (S. Beckett, A. Adamov y E. Ionesco)". Javier en el primero de ellos escribió: *"El presente apunte tiene por objeto, entonces, no limitarse a comentar y destacar la obra de estos tres dramaturgos, sino subrayar su especial situación de vanguardistas"* (Javier, 1955: 7) e intenta ubicar a estos dramaturgos dentro de un mundo que describe diciendo: *"Segunda mitad del siglo. La tragedia ha alcanzado la culminación, la tensión dramática, su punto máximo. El grito desesperado se transforma en mueca grotesca, el llanto en risa de locura (...) Parecería que el hecho de existir... Ya no puede ser expresado sino por el camino de una comicidad cruel, mordaz, clownesca, por un teatro que es ante todo grotesco y absurdo"*<sup>115</sup>.

Pero en el momento de abordar la estética de Samuel Beckett, y teniendo en cuenta la personalidad de este investigador teatral, y que es una publicación hecha en una revista especializada, observamos que se dan generalidades como: *"La forma dramática en Beckett (...) es drama, farsa, grotesco y espectáculo de circo (...) el teatro no responde inmediatamente al espectador, no le ofrece un mensaje explícito. Nada. Parece perseguir solo la presentación fría y desnuda, sin comentarios ni atenuantes, de un mundo de desilusión, amargura, absurdo y confusión"*.

Las críticas brindan muy poca información sobre Beckett y esta obra. Algunas explicitan su ignorancia: *"Samuel Beckett es un escritor irlandés radicado en Francia, que escribe sus obras en francés. Esas son todas las*

<sup>114</sup> ¿Hay aquí alguna contradicción irresoluble? No. Por el contrario: se trata de un humanismo notable. Esta "contradicción" puede llegar a ser analizada en función de los diferentes enmarcamientos del discurso de Palant. En un libro, en la publicación de un libro, puede darse el lujo de apelar a las nociones que Beckett cuestiona con su obra, los diferentes "jaques" en los que pone a la cultura de su tiempo. En cambio, como crítico, Palant encuentra otras limitaciones. Le aclara a sus lectores que la obra tiene claves, pero que estas son oscuras y difíciles. Y automáticamente clausura su discurso deseando su extinción. Es muy posible que en esta "contradicción" encontremos la habilidad intelectual de un crítico en lucha con su gusto. Tal vez el juicio triunfa en la crítica mientras que el análisis lo hace en el prólogo.

<sup>115</sup> Al igual que lo dicho sobre Palant, hay que recordar que Javier no tan solo domina la lengua en la cual está escrita esta obra y que conoce la ciudad en la cual esta fue producida, sino que es investigador y director teatral, responsable de la llegada de la vanguardia o neovanguardia a la Argentina, y que esto lo lleva a tener un nivel de comprensión más amplio, inevitablemente.

*referencias personales que tenía del autor de Esperando a Godot, pese a lo mucho que se ha hablado últimamente de Beckett y de la mencionada pieza teatral, la cual ya ha sido representada en casi toda Europa y Estados Unidos. Ya se ha discutido y enjuiciado, pues, en gran parte del mundo. Hoy nos toca hacerlo en Argentina"* (El Hogar). Este es el último aspecto que abordaremos sobre la circulación: el conocimiento sobre las diferentes reacciones en Europa o Norteamérica por parte de la crítica local; pero tendremos en cuenta el grado de relevancia que cada una le dé. Como se pudo observar El Hogar conocía a grandes rasgos esta cuestión, y no produce ningún tipo de inferencia. Esto es si lo hace: *"Mucho se ha escrito y polemizado sobre esta curiosa pieza -ello ya da una pauta del papel importante que ha jugado en el teatro de nuestros días- y tan dispares y desencontradas han sido las opiniones sobre la misma que, mientras unos la han calificado de genial e insuperable (para Anouilh es una de las más logradas del siglo) otros se han limitado a considerarla una transitoria muestra de un también transitorio teatro experimental"*. El Mundo, que rechaza el texto, omite la importancia del dato: *"De esta obra se alardeó mucho en pro y en contra. Críticos de fama la ensalzaron y otros críticos no menos famosos la vituperaron. Nosotros, claro está, respetuosos de todas las opiniones, pero con la nuestra, muy personal, cuando llega el caso, lo que nos interesaba era Godot"*. Y, finalizando, otros medios hacen referencia al estreno parisino (Mundo Argentino), a las novelas Murphy y Malone meurt (Crítica).

3)

La traducción utilizada por Petraglia para la puesta de 1956 no fue la de Palant sino una especialmente realizada por él. Esto respondió a dos motivos: 1) era "norma" del Teatro universitario de Arquitectura trabajar con traducciones propias; y 2) la traducción de Palant les parecía muy "dura": *"Hice una traducción con un fin diferente al de Palant. Su fin era literario, el mío teatral"* (Petraglia, 1996). Es interesante señalar que algunos críticos se opusieron a esta nueva traducción: *"La traducción, que también es obra de J. Petraglia, cae en algunos errores, por suerte no muy repetidos"* (El Hogar). *"Esperando a Godot ha sido llevada a escena en forma excelente por el elenco Teatro Universitario de Arquitectura (aunque no llegue a comprenderse la necesidad de una nueva traducción de la obra, cuando ya existía una, no solo muy buena sino revisada y autorizada por el propio Beckett)"* (Radio Nacional). Esta última es similar a la de Talía *"¿Por qué no se usó la de su edición en castellano, que, aparte de ser magnífica, llevaba la inapreciable ventaja de estar revisada y autorizada por el propio Beckett?"*. Lo que ignoraban (cabe aclarar

que Petraglia no lo hizo público) es que Beckett también revisó y autorizó la de Petraglia. En conclusión, se hizo una nueva traducción teniendo muy presente la teatralidad escénica<sup>116</sup>.

4)

Las críticas leen un texto espectacular, y es este texto un límite para ellas. Por lo tanto debemos ingresar al mismo. Pese a no ser un trabajo exhaustivo podemos afirmar que la puesta en escena hecha por Jorge Petraglia tenía un carácter absurdista. Pensemos primeramente en su intento de obstaculizar cualquier tipo de referencia. Recordemos brevemente cómo no hace énfasis en esto la puesta de Leonor Manso de 1996, ya que, vistiendo a los personajes, por ejemplo, de marginales, y por medio de nuestro contexto socioeconómico, podemos conformar un sistema de referencia que oriente la lectura, signo este al que le podemos sumar el espacio escénico que, con el uso de un óvalo desplazado del escenario enfatizaría aún más la interpretación recién realizada. Petraglia nos contó con respecto a este tema de la posibilidad de establecer una lectura del texto de tipo social (cosa que se ve trabajada en algunas críticas) que eso era una deformación del teatro de la época, mientras que *"nosotros partíamos del hecho de que estábamos haciendo una representación. Los personajes eran conscientes de que era una representación teatral, de que había un público, y que estaban en un escenario. En este sentido -agregó- también éramos fieles a Beckett"*. Por lo referente a las actuaciones las definió de tipo clownescas, payasescas: *"En Godot hay gran cantidad de gags del tipo circense"*, nos dijo. En este sentido las críticas corroboran las palabras del director, y citaremos a modo de ejemplo dos de ellas que hacen una lectura diferente de este código. El diario Crítica dijo: *"Nos hacían recordar a Buster Keaton y Jimmy Savo, esos "clowns" que brillaron antes de descubrir Hollywood el "gag" verbal"*. Mientras que El Mundo desde un lugar diferente al anterior, rechazó esta característica de la puesta en escena: *"Comenzaron por vestirse de Tony y con tal indumentaria hicieron cosas de tontos... Exactamente igual que en las tonterías circenses"*, y culminan diciendo: *"Beckett... Que toma el teatro en chungu... Nos resulta de retaguardia, porque expresiones escénicas como la aludida nos la ofrecieron hace muchos años Pepino el 88 y los inolvidables Podestá de las pantomimas circenses"*<sup>117</sup>. Como bien lo advierte la crítica anterior estamos ante un código

<sup>116</sup> En parte esta consideración crítica sobre la nueva traducción da cuenta en buena medida de cómo la crítica suele omitir que el teatro va mucho más allá del texto dramático. Cuando Petraglia se refiere a la traducción de Palant como de "dura" lo que quiere decir es que era una muy buena traducción teatral, pero que para ser dicha en el escenario tenía importantes dificultades.

<sup>117</sup> Por un lado es claro que en este medio había una muy clara postura con relación al teatro circense, y que esta valoración no es necesario ocultarla. Y por otro lado, lo más interesante, es la dificultad que encuentra el texto para despegar de la tradición teatral argentina. Inscribe un texto y una poética de un artista irlandés radicado en Francia dentro de la tradición local, y en algún punto acusa a Beckett de repetir, más de cincuenta años después, lo hecho por los Hermanos Podestá.

de actuación clownesco apoyado por el vestuario: smoking (Vladimir y Estragón) negro con camisa blanca, y en el caso de Pozzo con un sobretodo negro. Lucky con una especie de túnica gris amarrada. Los cuatro usan sombrero hongo. La escenografía por supuesto consistía en un escenario desdoblado con un único árbol, no realista, sino intencionalmente plano, figurativo. La iluminación también colaboraba con los otros signos para generar ese clima no realista por medio de dos recursos: el uso constante de luz general, blanca y fría por ende, y la luna que, dada la velocidad con la que ascendía, exacerbaba su artificiosidad (esto estaba enfatizado pues era el único momento en que la luz bajaba de intensidad). Es de destacar la ausencia de telón pues esto hacía que el cambio de escenografía entre un acto y otro (las hojas en el árbol) fuera hecho a la vista del público: *"Leal Rey ponía las hojas al árbol entre un acto y otro a la vista del público, dado que en ningún momento nos olvidábamos que estábamos en una representación"* (Petraglia, 1996)<sup>118</sup>.

5)

Luego de haber hecho este breve recorrido por la circulación, la versión y la puesta de la obra de Samuel Beckett, podemos ingresar al análisis de cada una de las críticas para luego poder establecer un modelo de conclusión en el cual establecer el tipo de recepción que tuvo este texto fundante en nuestro sistema teatral. La crítica de El Hogar realiza una descripción de los dos actos, destacando lo simbólico de los signos y el carácter absurdo de los diálogos. *"El mensaje del autor, dice, es que nadie debe esperar porque nada le será dado"*. Le otorga al texto la facultad de producir diferentes interpretaciones. Con respecto a la puesta en escena considera que es acertada ya que comprendió el sentido de la obra. La Razón comienza en las primeras líneas explicitando su desorientación: *"Teatro es antagonismo. Difícil resulta aprehender en Esperando a Godot de S. Beckett... cuáles son las fuerzas en pugna"*. A Beckett lo ubica dentro del extremismo del racionalismo como disyuntiva moral. La pieza aporta, a su entender, un malsano regocijo en un licuamiento vital, comprensible como análisis pero inadmisibles como panorama propicio para nuestro afán de preservación. En La Prensa es interesante que, desde el título, llama a la pieza "vanguardia", e intenta definirla: *"experiencia que corta con los cánones tradicionales. Le resta importancia a la trama en favor de un clima que crea, mediante elementos simbólicos, la ilusión de estados anímicos"*. Por supuesto que en el momento de abordar el encuentro entre teoría y práctica, fracasa pues aborda lo contenidista sin lo formal. De El Mundo ya hemos citado bastantes comentarios, pero podemos señalar condensándolos, el título: *"...Y Godot sin*

<sup>118</sup> Hay que destacar que el director trabajó desde la materialidad del texto y de la poética, mientras que la crítica, en algunos casos, quiso leerla desde el verosímil realista que necesita el ocultamiento del artificio para producirse.

aparecer", y algunas frases que dan cuenta del lenguaje tradicional que emplea, cargándolo de refranes y lexemas populares: "Beckett se toma el teatro en chungu", "Hace de su capa un sayo" y "Como no nos duelen prendas", además de referirse a Shakespeare como "Don William". Mundo Argentino incluye la pieza dentro del repertorio existencialista. Y observa el uso de conversaciones dislocadas y absurdas. También, y esto es importante destacarlo, repara en la diferencia que este texto tiene con respecto al teatro anterior, más específicamente a cierto teatro al que llama "literario": "Teatro sin literatura. ¡Qué gran enseñanza para los que vuelcan sobre la escena la aparente profundidad de una pseudo filosofía! Teatro sin situaciones. ¡Qué lección para los que se empeñan en inventar tramas complicadas! En esta obra nada sucede y, sin embargo, está sucediendo esa tremenda cosa que se llama: vida". Histonium, la que como dijimos es firmada por Pablo Palant (el primer traductor de Esperando a Godot en castellano) se refiere al estreno como el más importante del mes y seguramente del año, ya que "es la obra cumbre de la literatura dramática por la intensidad de su pensamiento, la originalidad de su forma y la adecuación total entre continente y contenido". Lo juzga de hermético y desea, como lo hemos destacado, que no "encuentre imitadores". Es decir, estamos ante un caso en el cual se le adjudica al arte una función social e ideológica de tanta magnitud, que si la obra no concuerda con tal fin, no importa su forma ni las innovaciones que traiga consigo. Lyra rechaza al texto acusándolo de enigmático, reconociendo que produce desconcierto "al espectador... y al crítico". Acusa a Petraglia de considerar el teatro como un arte de elites, y al hablar del contenido de la obra le agrega un signo de interrogación: "¿No estará la ultra-metafísica-realística, psicológica-tallarínica obra de Beckett, esperando que llegue un niño y la defina crudamente?". Pero hay que destacar la importante función que le adjudica al "teatro libre" y su estrecha relación con el público porteño. Crítica reconoce la ausencia de símbolos directos, y asocia a Beckett con Joyce y Kafka en lo literario y con Ionesco y Adamov en lo teatral: "Va mucho más allá de los experimentos -a veces meramente verbales- de un Ionesco, y hasta de la angustia del absurdo que trata Adamov. Porque al contrario, aquí los parlamentos son económicos... La economía está en que se ha evitado toda literatura". Además considera estar ante un teatro en verdad nuevo, al cual denomina "moderno". Talía consideró que era una obra de aterradora belleza al leerla por primera vez, pero "una pieza impar, que no solo no hará escuela, sino que ni el propio autor podrá insistir en la experiencia por él realizada". Una obra de difícil acceso por el carácter hermético del texto y el lenguaje de los símbolos, y de la cual no se puede hablar de mensaje, sino simplemente de intención. Habla de un increíble pensamiento motor, sutil poesía, chispeante absurdidad de personajes y situaciones, desgarrada angustia y dolorosa realidad. En el artículo de Atlántida también se reconoce lo experimental:

"No se trata de un texto ajustado a los cánones tradicionales, sino que su economía general pugna una estética -aún innominada- por abrirse camino", y se ubica a Beckett y su filosofía dentro del existencialismo, con una visión angustiosa del hombre moderno. "Estamos ante una obra de nuevo tipo, en donde se han sustituido la intriga, el desenlace y alguna retórica del teatro tradicional por la sucesión de etapas incoherentes, y un diálogo descarnado, a veces trivial, a veces trágico en su burla disparatada y acre, reemplaza la ortodoxia dramática". En otra mirada desorientada se habla de procedimientos surrealistas, como en La Nación, en favor de objetivos de tipos metafísicos. En Época se realza la labor de los teatristas independientes que abren salas, a diferencia de los empresarios del teatro comercial que cierran. Son también estos artistas los que han convertido a Bs. As., según Época, en un centro dramático de importancia mundial por las variadas concepciones escénicas. Esto Es habla de una doble estructura del texto: por arriba, sin trama, sin anécdota, sin intriga, no pasa nada; pero debajo está el verdadero drama, la significación última de Beckett, a quién se lo vincula con el existencialismo en lo conceptual y con el cubismo en lo formal por la tendencia a la disección de la realidad. En una pastilla posterior a este artículo, con las representaciones ya suspendidas, se pregunta el por qué bajó de cartel. Luís Ordaz, cronista de Radio Nacional, comienza reseñando la actividad del elenco de Teatro Moderno dirigido por Francisco Javier, que ofreció un espectáculo con obras de Ionesco y Adamov. En aquella circunstancia, dice, expresó su desconfianza a ese lenguaje que llamó "teatro del desequilibrio integral", pues se halla construido a partir de desquicios oníricos, automatismo y alucinaciones, y como forma presenta los síntomas específicos de la paranoia, menospreciando la labor creativa: "Pensamos que para crear Los Persas o La muerte de un viajante, por ejemplo, se necesita talento; mientras que para escribir El Profesor Teranne o Santiga o la sumisión, nos parece (y perdónesenos si estamos equivocados) que sólo se requiere un ingenio fresco, audacia y carecer por completo del temor al ridículo". Por lo relativo al sentido le parece que es un teatro negador y a la vez negativo en tanto se rebelan a lo establecido pero sin una contrapropuesta. Beckett es asimilable, juzga, a los autores ya mencionados: un teatro donde impera el absurdo con clave. Estos son todos los trabajos críticos con los que hemos trabajado, y era menester reseñarlos a todos haciendo una breve síntesis con sus aspectos más relevantes. Antes de concluir, quisiera destacar la gran cantidad de artículos que se ocuparon de esta puesta: en total son 14, más algunas pastillas. Por supuesto que no olvidamos de la importancia que en aquel entonces tenía todo el movimiento de teatro independiente, pero nos parece un dato importante a tener en cuenta al evaluar la recepción crítica, además de recordar que las fechas de aparición de estas notas son del mismo mes de setiembre en su mayoría, y algunas del día posterior al estreno: miércoles 19.

Petraglia nos contó que no trabajaron con encargado de prensa, sino que ellos mismos habían convocado, lo que enfatiza aún más el grado de importancia que este estreno tuvo para la cartelera porteña.

6) Habíamos advertido al comienzo sobre los riesgos que se corrían al realizar este trabajo; por sobre todo en lo referente al tratamiento de las críticas, evitando juzgarlas sin tener en cuenta el contexto de la emisión de esos discursos. Observamos lo siguiente: 1) el artículo de O. Pellettieri, explicando en qué dos aspectos nos distanciamos: la clasificación por un lado, y el término "ojo común" por el otro. 2) la circulación de Beckett en Argentina en 1956: su novelística (verificamos el conocimiento sobre *Murphy y Malone Meurt*), la crítica europea y norteamericana a *Esperando a Godot*, el artículo de Francisco Javier, y la traducción prologada de Pablo Palant para la editorial Poseidón. 3) Demostramos que la puesta en escena de Petraglia tenía un carácter absurdista ejemplificando con diferentes signos escénicos y corroborando con la lectura crítica. 4) Relevamos cada una de las críticas, observando las diferentes lecturas con respecto al futuro de la poética, la ambigüedad en la definición de la misma, etc. De todo lo analizado podemos concluir diciendo que la gran mayoría aprueba el texto, demostrando que estaba en el horizonte de expectativas. A esta misma conclusión arriba Osvaldo Pellettieri, solo que nosotros haremos una clasificación diferente a la suya, puesto que tendremos como eje la aceptación o el rechazo, rechazo, a su vez, subdividido en tres: a) los que lo esperaban, e incluso lo consideraban importante desde la forma, pero lo rechazan desde un plano ideológico: La Razón, Histonium y Radio Nacional; b) los que directamente no lo tenían en su horizonte de expectativas: Lyra; y c) los que les parecía un hecho teatral denigrante y ridículo: El Mundo. Aceptación: Este grupo por supuesto lo esperaba, pero oscilan entre dos ejes: a) comprensión y b) desconcierto, sin que ninguno esté totalmente de ninguno de los dos lados. Podemos hablar, para sistematizar, que La Prensa, Mundo Argentino, Crítica, Atlántida, y Esto Es manejan un nivel de comprensión mayor al de El Hogar, La Nación, Época y Talía. Podemos ahora apropiarnos de la frase de Umberto Eco con la que en forma de cita comenzamos este trabajo, y afirmar que efectivamente lo que ha sido una obra puede explicarlo la crítica como narración de una experiencia de lectura. Narración en la que pudimos leer que estamos ante un estreno que, sin duda alguna, tuvo el grado de importancia necesario, dada la significancia futura que en nuestro sistema teatral tendría esta poética: la poética del absurdo.

## Bibliografía.

- Adorno, Theodor W., 1984, *Crítica cultural y Sociedad*, Colección Grandes pensadores, Ed. Sarpe, Madrid.
- Althusser, Louis, 1993, *El porvenir es largo*, Ediciones Destino, Buenos Aires.
- Althusser, Louis, 1999, *La filosofía como arma de la revolución*, Siglo XXI, México.
- Austin, J. L., 1971, *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail, 1994, *El método formal en los estudios literarios*, Alianza, Madrid.
- Bajtín, Mijail, 1995, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland, 1980, *Mitologías*, Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland, 1991, *El mundo de Roland Barthes*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Barthes, Roland, 1992, *Sobre Racine*, Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland, 1992, *S/Z*, Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland, 2000, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland, 2003, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Baudrillard, Jean, 1995, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona.
- Bauman, Zygmunt, 1997, *Legisladores e intérpretes*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Benjamín, Walter, 1987, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid.
- Blanchot, Maurice, 1988, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Pre-textos, Valencia.
- Bloom, Harold, 1991, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Editores. Caracas.
- Bloom, Harold, 2001, *El canon occidental*, Compactos Anagrama, Barcelona.
- Borón, Atilio, 2002, *Imperio & Imperialismo*, Clacso, Buenos Aires.
- Booth, Wayne C., 1978, *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre, 1967, "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México.
- Bourdieu, Pierre, 1991, *La ontología política de Martín Heidegger*, Paidós, Barcelona.
- Calabrese, Omar, 1994, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- Carpio, Adolfo P., 1997, *Principios de filosofía. Una introducción a su problemática*, Glauco, Buenos Aires.
- Culler, Jonathan, 1995, "En defensa de la sobreinterpretación", en Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Culler, Jonathan, 1998, *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid.

De Ipola, Emilio, 1997, *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*, Ariel, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles, 1987, *Foucault*, Paidós, Barcelona.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 1974, *El antiedipo*, Barral Editores, Madrid.

Deleuze, Gilles, 1994, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.

De Man, Paul, 1991, *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Derridá, Jacques, 1984, *De la gramatología*, Siglo XXI, México.

Derridá, Jacques, 1989, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona.

Derridá, Jacques, 1998, "Notas sobre desconstrucción y pragmatismo" en Mouffe, Chantal, *Desconstrucción y pragmatismo*, Paidós, Buenos Aires.

Derridá, Jacques, 2001, *Estados de ánimo del psicoanálisis. Lo imposible más allá de la soberana crueldad*, Paidós, Barcelona.

Díaz, Esther, 1989, *Para seguir pensando*, Eudeba, Buenos Aires.

Díaz, Esther, 1993, *La sexualidad y el poder*, Ed. Almagesto, Buenos Aires.

Díaz, Esther, 2000, *Posmodernidad*, Ed. Biblos, Buenos Aires.

Eagleton, Terry, 1997, *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona.

Eagleton, Terry, 1998, *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid.

Eagleton, Terry, 2001, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México.

Enaudeau, Corinne, 1999, *La paradoja de la representación*, Paidós, Buenos Aires.

Eco, Umberto, 1979, *Obra abierta*, Planeta Agostini, Barcelona.

Eco, Umberto, 1981, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.

Eco, Umberto, 1994, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona.

Eco, Umberto, 1995, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge.

Eco, Humberto, 1996, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Editorial Lumen, Barcelona.

Eichenbaum, Boris, 1999, "Sobre la teoría de la prosa", en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México.

Ferrater Mora, José, 1982, *Diccionario de filosofía*, Alianza, Barcelona.

Fish, Stanley, 1998, "¿Hay un texto en esta clase?" en Palti, Elías José, *Giro lingüístico e historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Foucault, Michel, 1985, "Prefacio a Las palabras y las cosas", en M. Foucault, *El discurso del poder*, folios Ediciones, Buenos Aires.

Foucault, Michel, 1995, *Historia de la sexualidad* (Vol. I La voluntad de saber), Siglo XXI, México.

Foucault, Michel, 1993, *La vida de los hombres infames*, Ed. Altamira, Buenos Aires.

Foucault, Michel, 1992, *Microfísica del poder*, Ediciones La piqueta, Madrid.

Foucault, Michel, 1999, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.

Frye, Northrop, 1991, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas.

Furones, Miguel A., 1980, *El mundo de la publicidad*, Aula Abierta Salvat, Madrid.

Gadamer, Hans-George, 1998, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona.

Gadamer, Hans-George, 1998, *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid.

Gadamer, Hans-George, 2000, *Verdad y Método I-II*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

García Canclini, Néstor, 1995, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires.

Genette, Gérard, 1993, *Ficción y dicción*, Ed. Lumen, Barcelona.

González Ochoa, César, 1997, *Filosofía y semiótica. Algunos puntos de contacto*, UNAM, México.

Gramsci, Antonio, 1972, *Introducción a la filosofía de la praxis*, Premio editora, México.

Greimás, A. J., 1970, *Du Sens*, de Seuil, París.

Greimás, A. J., 1973, *Semiótica estructural*, Gredos, Madrid.

Grüner, Eduardo, 1997, *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*, Colihue, Buenos Aires.

Grüner, Eduardo, 2002, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Paidós, Buenos Aires.

Hamm, Peter, 1971, *Crítica de la crítica*, Barral, Barcelona.

Hall, Edward, 1990, *El lenguaje silencioso*, Alianza, Madrid.

Heidegger, Martin, 1999, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México.

Heidegger, Martin, 2001, "El origen de la obra de arte" en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.

Helbo, Andrés, 1989, *Teoría del espectáculo*, Galerna/Lemcke Verlag, Buenos Aires.

Hopenhayn, Martín, 1997, *Después del nihilismo. De Nietzsche a Foucault*, Andrés Bello, Sgo. De Chile.

Husserl, Edmund, 2002, *Investigaciones lógicas I-II*, Alianza, Madrid.

Ingarden, Roman, 1971, "Les fonctions du langage au théâtre" en *Poétique*, n 28, pp. 531-538.

Irazábal, Federico, 1998, "La recepción crítica a Esperando a Godot en Buenos Aires (1956)", en J. Dubatti (comp.), *Samuel Beckett en la Argentina*, Eudeba, Buenos Aires.

Irazábal, Federico, 2001, "La incerteza como principio constructivo", en

*Jornadas de crítica en el Festival Internacional de teatro del Mercosur*, Córdoba.

Irazábal, Federico, 2004, *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Ed. Biblos, Buenos Aires.

Iser, Wolfgang, 1978, *The act of reading*, Routledge & Kegan Paul-The John Hopkins University Press, Londres.

Jakobson, Roman, 1981, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.

Jakobson, Roman, 1999, "Hacia una ciencia del arte poético", en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México.

Jameson, Frederic, Zizek, Slavoj, 1998, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires.

Jameson, Frederic, 1991, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ed. Imago Mundi, Buenos Aires.

Jameson, Frederic, 1995, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona.

Jameson, Frederic, 1999, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires.

Jauss, Hans-Robert, 1976, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1991, *Le sens et hétérogénéité*, Éditions du CNRS, París.

Kristeva, Julia, 1981, *Semiótica I-II*, Espiral, Madrid.

Kristeva, Julia, 1999, *El porvenir de la revuelta*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Landi, Oscar (compilador), 1989, *Medios, transformación cultural y política*, Legasa, Buenos Aires.

Levinás, Emmanuel, 1993, *El tiempo y el Otro*, Paidós, Barcelona.

Levinás, Emmanuel, 1974, *Humanismo del otro hombre*, Siglo XXI, Barcelona.

Levy-Strauss, C., 1975, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.

Lopez Gil, Marta, 1996, *Filosofía, modernidad y posmodernidad*, Biblos, Buenos Aires.

Lotman, Yuri M., 1996, *La semiótica I. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid.

Lotman, Yuri M., 1988, *Estructura del texto artístico*, Ed. Istmo, Madrid.

Lyons, Johns, 1995, *Lenguaje, significado y contexto*, Paidós, Barcelona.

Lytard, Jean-Francoise, 1994, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid.

Mancuso, Hugo, 2005, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Paidós, Buenos Aires.

Mann, Thomas, 1986, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Plaza & Janes, Barcelona.

Merlau-Ponty, M., 1975, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.

Moses, Stéphane, 1997, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamín, Scholem*, Cátedra, Madrid.

Mukarovsky, J., 1971, *"El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria" en Arte y Semiología*, Alberto Corazón Editor, Madrid.

Mukarovsky, J., 1977, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona.

Murillo, Susana, 1997, *El discurso de Foucault: Estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno*, Publicaciones del CBC, Buenos Aires.

Negri, Antonio, Hardt, Michael, 2002, *Imperio*, Paidós, Buenos Aires.

Palant, Pablo, 1954, "Prólogo" en Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*, Poseidón, Buenos Aires.

Palti, Elías José, 1998, *Giro lingüístico e historia intelectual*, Univ. Nac. de Quilmes, Buenos Aires.

Pavis, Patrice, 1983, *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona.

Pavlovsky, Eduardo, 2001, *Micropolítica de la resistencia*, Eudeba/Ciseg, Buenos Aires.

Pierce, Charles S., 1987, *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid.

Pellettieri, Osvaldo, 1993, "El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia" en Pellettieri, O., *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*, Cuadernos del Getea n 13, Galerna/Revista Espacio, Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo, 1994, *Teatro argentino contemporáneo. 1980-1990. Crisis, transición y cambio*, Galerna, Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo, 1995, "La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969) gritos y susurros", en O. Pellettieri editor, *El teatro y los días*, Galerna, Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo (director), 2001, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (Vol. V)*, Galerna, Buenos Aires.

Ponzio, Augusto, 1998, *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, Cátedra, Madrid.

Popper, Karl R., 1983, *Conjeturas y refutaciones*, Paidós, Buenos Aires.

Prada Oropeza, Renato, 1999, *Literatura y realidad*, Fondo de cultura económica, México.

Prieto, Luis J., 1977, *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología*, Gustavo Gili, Barcelona.

Propp, Vladimir, 1992, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid.

Putnam, Hilary, 1994, *Las mil caras del realismo*, Paidós, Barcelona.

Raiter, Alejandro, 1995, *Lengua en uso. Enfoque sociolingüístico*, AZ editora, Buenos Aires.

Rest, Jaime, 1991, *Conceptos de literatura moderna*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Ricoeur, Paul, 1976, *Introducción a la simbólica del mal*, Ed. Megápolis, Buenos Aires.

Ricoeur, Paul, 1988, *Hermenéutica y acción*, Ed. Docencia, Buenos Aires.

Ricoeur, Paul, 1997, *Autobiografía intelectual*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Ricoeur, Paul, 2001, *Del texto a la acción*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires.

Rivera, Jorge B., 1995, *El periodismo cultural*, Paidós, Buenos Aires.

Rorty, Richard, 1997, *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires.

Rorty, Richard, 1998, *El giro lingüístico*, Paidós, Barcelona.

Rossi-Landi, Ferruccio, 1976, *Semiótica y estética*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Said, Edward W., 2002, *Orientalismo*, Editorial Debate, Madrid.

Said, Edward W., 2004, *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz, 1996, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz, 2001, *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz, Altamirano, Carlos, 1993, *Literatura/Sociedad*, Edicial, Buenos Aires.

Sartori, Giovanni, 1998, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Buenos Aires.

Saussure, Ferdinand de, 1945, *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires.

Scavino, Dardo, 1999, *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Paidós, Buenos Aires.

Schmitt, Carl, 1985, *Estudios políticos*, Doncel, Madrid.

Searle, John, 1994, *Actos de habla*, Cátedra, Madrid.

Shklovski, Viktor, 1999, "El arte como artificio", en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México.

Szuchmacher, Rubén, 2001, *Qué se discute cuando hablamos sobre la danza, el teatro y la crítica teatral*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan, 1975, *¿Qué es el estructuralismo?. Poética*, Editorial Losada, Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan, 1987, *Frágil felicidad*, Gedisa, Barcelona.

Todorov, Tzvetan, 1991, *Crítica de la crítica*, Paidós, Barcelona.

Todorov, Tzvetan, 1999, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Madrid.

Ubersfeld, Anne, 1989, *Semiótica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid.

Ubersfeld, Anne, 1990, "Las trampas de la crítica" en *Revista Teatro/CELCIT*, año 1, n° 1, pp. 62-63.

Vattimo, Gianni, 1992, *Ética de la interpretación*, Paidós, Buenos Aires.

Vattimo, Gianni, 1996, *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona.

Vattimo, Gianni, 2000, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona.

Vattimo, Gianni, Bossetti, Giancarlo, Bobbio, Norberto, 1994, *La izquierda en la era del karaoke*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires.

Vattimo, Gianni, Rovatti, Pier Aldo (eds.), 2000, *El pensamiento débil*, Cátedra, Madrid.

Verón, Eliseo, 1996, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.

Verón, Eliseo, 1997, *Semiosis de lo ideológico y del poder y La mediatización*, Publicaciones del CBC, Buenos Aires.

Voloshinov, Valentin N., 1992, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid.

Watzlawick, Paul, 1994, *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Ed. Herder, Barcelona.

Watzlawick, Paul, 1995, *El sinsentido del sentido o el sentido del sinsentido*, Herder, Barcelona.

Williams, Raymond, 1980, *Marxismo y literatura*, Ed. Península, Barcelona.

Williams, Raymond, 1981, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona.

Williams, Raymond, 1997, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires.

## **> índice**

---

<b>&gt; Prólogo</b> .....	pág. 7
<b>&gt; 1 - La crítica y sus generalidades</b> .....	pág. 15
<b>&gt; 2 - Crítica de la crítica</b> .....	pág. 31
<b>&gt; 3 - La crítica en su historia</b> .....	pág. 51
<b>&gt; 4 - La crítica en su cartografía</b> .....	pág. 73
<b>&gt; 5 - Por una crítica política</b> .....	pág. 99
<b>&gt; Conclusiones (provisorias)</b> .....	pág. 105
<b>&gt; Apéndices</b> .....	pág. 111
<b>&gt; I</b> .....	pág. 115
<b>&gt; II</b> .....	pág. 129
<b>&gt; Bibliografía</b> .....	pág. 141

**Por una crítica deseante**

se terminó de imprimir en CILINCOP S.A  
Av. Diaz Velez 3461, Buenos Aires.

