

Hacia una teoría de la crítica teatral *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

1. Introducción

El presente trabajo intenta sistematizar un conjunto de reflexiones destinadas a proveer una consideración teórica de la crítica teatral, que, de un lado, inscriba la actividad crítica en el proceso más amplio de la comunicación teatral y, de otro, contribuya al esclarecimiento de la cuestión relativa a la validez de la crítica teatral como instrumento apto para la metodología del estudio y de la didáctica del teatro, propiciando así su posterior aplicación al análisis de las obras teatrales.

El establecimiento de una teoría de la crítica teatral será, según nuestra opinión, únicamente posible desde una perspectiva que prescinda de los aspectos meramente pragmáticos inherentes al ejercicio crítico y, más aún, de los juicios de valor que de manera habitual suscita la práctica cotidiana de la actividad crítica. Del mismo modo, la formulación de una teoría de la crítica llevará implícita la necesidad de situar la esencia y el objeto de la crítica en el ámbito, más extenso, del conjunto de cuestiones que la teoría teatral general tiene adscritas como objeto propio de su indagación especulativa.

De acuerdo con lo anterior, concebimos la actividad crítica como un proceso inserto en la instancia de la recepción teatral y, por ello, estrechamente relacionado con ésta, tanto en su génesis (inscripción en un proceso comunicativo de carácter teatral) como en su posterior sistematización (codificación de una reflexión con base empírica).

Sin embargo, antes de describir, siquiera sea de forma somera, el concepto de recepción que acoge el, para nosotros, más específico de crítica teatral, se hace necesario dilucidar la acepción que, de las varias posibles que el uso idiomático tiene asignadas al término *crítica*, conviene de manera principal al propósito enunciado al comienzo de este trabajo.

* Una anterior versión de este trabajo, que ahora se publica aquí revisado y ampliado, apareció como "Introducción" a nuestro libro *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998, pp. XIII-XXIV.

2. Niveles críticos: crítica inmediata y crítica de investigación

En el ejercicio de la actividad crítica es posible distinguir varias instancias a las que el uso terminológico habitual remite de manera, aunque ambigua, diferenciadora. Dicha ambigüedad ha dejado sentir su peso de manera efectiva sobre los acercamientos que, en número significativamente reducido, ha promovido la teoría teatral hacia el ejercicio de la crítica:

Podría deducirse que partimos de la existencia de dos campos críticos autónomos y de hecho, en la práctica, separados, que nos deja insatisfechos. ¿Debemos esforzarnos por integrarlos? ¿La misma índole específica de la escritura y la representación exigen tratamientos dispares? (Giella, 1994: 37).

La cita revela cómo la dicotomía (tan productiva en la investigación dramática como cuestionable desde una consideración intrínseca del hecho teatral) establecida tradicionalmente entre textualidad y representación contribuye a confundir, más si cabe, los niveles de una actividad ya de por sí estratificada. La perspectiva impuesta por el mantenimiento de la dualidad texto/escena suele traducirse, en primer lugar, en la admisión de una doble y diferenciada entidad en la actividad crítica:

Desde una perspectiva teórica la crítica puede fijarse en lo permanente - el texto- o en lo efímero -el hecho de la representación- (Giella, 1994: 39)

Una vez asumida la validez de esta diferenciación, resulta comprensible la pretensión de elevar al rango de presupuesto teórico una realidad empírica que, si la investigación dramática tradicional presentaba como hecho comprobable, las actuales direcciones de la teoría y de la enseñanza del teatro se han esforzado por reconducir a términos más consonantes con la consideración de éste como hecho escénico. Así, mientras la crítica “que sólo atiende a la obra escrita” suele ser identificada con la que “vino dándose en los programas docentes de los círculos académicos”, la crítica “que se centra en la representación” sería aquella “que aparece en reseñas periodísticas y en revistas especializadas” (Giella, 1994: 39).

Por nuestra parte, creemos que, si bien esta doble homología puede venir parcialmente confirmada por la experiencia, el criterio de la apropiación del texto o de la representación como respectivos objetos específicos no resulta apto para inscribir en un nivel teórico la diferenciación entre dos tipos de crítica que, sin embargo, poseen una validación efectiva en el uso idiomático.

En efecto, un primer sentido del vocablo remite a la que puede ser denominada *crítica inmediata* y que se define como la práctica que, suscitada por una contemplación directa del espectáculo teatral, resulta elaborada, con ocasión del mismo, a través de textos publicados en medios de comunicación (sobre todo, aunque no necesariamente, escritos),

tales como periódicos y revistas, bien sean éstas especializadas o no. En este sentido, las críticas teatrales constituyen un género con entidad precisa y reglas bien determinadas en el conjunto de los géneros periodísticos, al que nos referimos aquí de manera concreta, interrogándonos sobre su disponibilidad para constituir el objeto de una formulación teórica y, a la vez, para deparar un conjunto de instrumentos aptos para la investigación teatral.

A diferencia de ésta, la *crítica de investigación* abarca un campo tan ingente como fecundo en el que ocupa un lugar relevante la desarrollada en el ámbito universitario. En ella es posible reconocer, sin esfuerzo notable, unas connotaciones de prestigio, a veces respaldado por una larga tradición, a las que no son ajenas ni su capacidad de profundización en el análisis de las obras ni la eficacia con la que genera productos notablemente más elaborados y contundentes que los de la crítica inmediata. Esto último aparece, por su parte, relacionado con la efectiva distancia espacial y temporal desde la que habitualmente emprende el acercamiento a sus objetos, lo cual habitualmente resulta posible, como contrapartida, a costa de la renuncia a la contemplación directa del verdadero ser del teatro, esto es, su actualización sobre el escenario. Esta carencia de inmediatez ha venido tradicionalmente unida a un resuelto alejamiento de todos aquellos aspectos de la obra no discernibles desde el mero análisis del texto escrito de la misma, hecho éste que en los últimos años ha deparado una suerte de reacción compensatoria en forma de abundante bibliografía sobre los diferentes aspectos que configuran el plano de la representación, reacción que, por otra parte, evidencia en sí misma la no superación de la tradicional dicotomía texto/representación. La atención prestada por esta modalidad crítica a los aspectos contenidistas y literarios se ha traducido a veces, a la par que en un inaceptable énfasis en elementos ajenos a lo específicamente teatral, en estudios de extensión, profundidad y alcance que acaban de configurar el espectro de una nítida diferenciación con respecto a la crítica directa o inmediata que constituye el objeto de nuestro interés.

3. Ámbito científico de la crítica

Es bien sabido que las últimas décadas han deparado, en el campo de los estudios sobre el teatro, un cambio de perspectiva que ha hecho variar el interés de los investigadores hacia los aspectos relacionados con el hasta entonces considerado destinatario pasivo de la cadena de comunicación teatral, esto es, con el receptor.

Como señalaba, en plena efervescencia del fenómeno, Patrice Pavis (1985), la transposición del esquema vigente en la teoría de la comunicación al estudio de la obra literaria y, posteriormente, de la obra teatral, se asentaba en la consideración de que

el arte es una comunicación en un solo sentido entre emisor y receptor, asimilados con demasiada prisa, según el modelo economicista, al productor y al consumidor (citado por Pavis, 1994: 9).

Sin embargo, ya a partir de los años que señalan el inicio mismo del proceso, se

multiplican notablemente las investigaciones que otorgan primacía a la instancia receptora, actitud que se materializa en la aparición de estudios que aluden explícitamente, bien al lector, bien al espectador o al receptor (Pavis, 1994: 9).

En el seno, especialmente fecundo, de la investigación semiótica, la nueva orientación, apreciable desde el comienzo de los años ochenta, supone en sí misma la superación de anteriores acercamientos basados en la aplicación al estudio del teatro de modelos analíticos procedentes de los entornos estructural y lingüístico, a los que habían seguido intentos de crear una teoría semiótica específicamente teatral. El resultado final del proceso se traducirá en una consideración del espectador como elemento determinante de la significación de la obra, en tanto que ésta última, en palabras de J. L. Styan (1963: 288), no estaría en la escena, sino en la mente (cf. Pérez, 1993: 7-12, para un resumen de estos posicionamientos).

Ya en nuestros días, es posible hablar de un equilibrio que pasa por “restablecer una dialéctica en la transacción entre producción y recepción” (Pavis, 1994: 9), asentado en el convencimiento de que a la teoría teatral le es indispensable la consideración de esas dos instancias que se implican recíprocamente.

3.1. La recepción teatral

La consideración del espectador como elemento activo del hecho teatral halla uno de sus aspectos centrales en la atribución a aquél de una función preeminente en la producción del sentido de la obra, ya que

esta producción sólo es posible si no se reduce la representación a un mensaje claramente emitido y descodificado, y si se deja que el *espectador* actúe en la lectura de la escena y en las manipulaciones del *sentido (recepción)* (Pavis, 1984: 379).

La existencia, en el interior de la obra artística, de un sentido inmanente y, por tanto, previo al momento de su materialización escénica ante un público receptor, es un postulado únicamente defendible desde posturas críticas vinculadas con la tradicionalidad, según advierte Anne Ubersfeld (1989: 86), para quien,

esta angustiada negativa a rechazar la noción de *personaje* obedece también al hecho de querer preservar la idea de un *sentido* preexistente al discurso dramático.

Así lo ha señalado también Patrice Pavis (1984: 404), para quien la estética tradicional

busca en la obra y en la escena las estructuras de significación, descuidando las estructuras mentales y sociológicas del público y su contribución a la *constitución del sentido*.

De modo bien diferente, la teoría teatral contemporánea reconoce el ineludible carácter activo del espectador, cuya presencia en el proceso de comunicación teatral se materializa en términos, de incuestionable relevancia para la concreción del proceso, de desentrañamiento de la significación de la obra dramática, entendida esta operación, no sólo como descodificación de las claves significativas inscritas en la misma, sino también como

[la] facultad de combinar una elección de signos escénicos en una estructura signifiante 'rentable', esto es, que le permita comprender más ampliamente o más profundamente el espectáculo (Pavis, 1984: 86)

A esta actividad de desciframiento apunta el significado general del término *recepción* recogido en el *Diccionario del teatro* por Patrice Pavis (1984: 404):

Actitud y actividad del espectador ante el espectáculo; manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo.

Esta posición que otorga al espectador una función reveladora del sentido de la obra es incluso superada por quienes le atribuyen la competencia, no sólo de desvelar una significación oculta, sino de fijar, mediante una operación selectiva, el sentido que, entre otros posibles, extrae de la obra en el proceso de recepción valiéndose de su capacidad perceptiva:

el sentido no se obtiene mediante la mezcolanza infinita de signos y de lenguajes, sino muy al contrario gracias a su virtualización generalizada y al proceso de selección pertinente de unos pocos rasgos. ¿Que quién define esa pertinencia? Pues cada uno de los lectores o de los espectadores, exactamente igual que en la vida cotidiana, y ahí radica precisamente la grandeza del arte, de la sensibilidad y de la inteligencia, en la diferencia de interpretaciones (Cantalapiedra, 1997: 61).

Desde esta perspectiva, pues, el papel del espectador alcanza las dimensiones de una interpretación, que otorga y confiere, más que obtiene, el sentido a la obra dramática:

De hecho, se trata de establecer en qué aspecto la percepción es una interpretación, incluso una recreación de la significación (Pavis, 1984: 404).

La interpretación de la obra por parte del espectador se convierte, de este modo, en el punto culminante de la teoría receptiva, defendida en la moderna teoría teatral en términos tan contundentes como lo muestra la siguiente cita:

Le texte n'a de sens et de force (de constitution idéologique) que s'il s'adresse à nous et si nous lui accordons une validation du sens et de l'idéologie (Pavis, 1985: 56).

3.2. Aspectos constitutivos de la recepción teatral

La atención generalizada que la actual teoría teatral presta a la función receptora suscita, sin embargo, una serie de objeciones relacionadas, en primer lugar, con la evidente diversidad de los aspectos que, de una manera efectiva, deben ser tenidos en cuenta en el concreto proceder de toda investigación dramática.

En efecto, haciendo salvedad de las modalidades receptivas (identificación, participación, distanciación, etc.) que, partiendo de la relación del público con el estrato ficcional de la obra, han sido destacadas históricamente por los diversos estilos escénicos, el análisis específico de la recepción debe tomar en consideración un conjunto de elementos de carácter psicológico, ideológico o, bien, estético-ideológico, que Pavis (1984: 405-406) sistematiza bajo el parágrafo común de “códigos de recepción”.

Para nuestro propósito, sin embargo, conviene destacar cómo el hecho receptivo reviste una doble dimensión que afecta tanto a la individualidad del espectador como a su inscripción en un contexto de carácter sociológico e histórico.

En el primer caso, la recepción se asimila al impacto psicológico producido por la obra sobre el receptor individual y su estudio vendrá a ser

el análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo (Pavis, 1984: 404).

En el segundo caso, el interés se desplaza hacia “la recepción de una obra (por un público, una época, un grupo dado)” y, en el campo de la investigación teatral, se traduce en

el estudio histórico de la acogida de una obra por una época y un público, el estudio de la interpretación propia de cada grupo y período (Pavis, 1984: 404) .

La imprescindible complementariedad de ambos aspectos para una adecuada comprensión, tanto en el plano teórico como en el histórico, del hecho teatral halla su correlato, para el propósito de nuestro trabajo, en la consideración de la relación, también dual, establecida entre la obra dramática y el crítico que a ella se aproxima, precisamente, como un tipo especial de receptor de la misma.

4. La crítica teatral como actividad de recepción

En efecto, si la función activa del espectador en el acto de comunicación teatral resulta más natural de lo que tradicionalmente se había pensado, la actividad crítica debe ser contemplada en el contexto de esa reacción común a todo receptor teatral y, a la vez, desde la particular posición que le otorga el ser llevada a cabo “por un tipo especial de

receptor” (Pérez, 1994: 211).

Dicha singularidad diferencia al crítico, en primer lugar, del investigador que procede sin el conocimiento directo de la puesta en escena de la obra, en tanto que el primero, al igual que el receptor-espectador, “privilegiadamente contempla la actualización escénica de unos textos concebidos, precisamente, por y para la escena.” (Pérez, 1994: 211). En efecto, a diferencia de quienes cultivan una crítica no directa,

es indudable que el público completa el círculo de la comunicación y que, por consiguiente, el crítico debería ser un receptor privilegiado (Giella, 1994: 44).

Desde otra perspectiva, la actividad crítica se diferencia de la simple reacción generada por la obra teatral en el espectador, en tanto que el crítico forma parte de ese público experto o privilegiado que, a diferencia del público meramente consumidor, basa su apreciación en criterios de alcance general (dentro de los ámbitos histórico, social, cultural o específicamente teatral).

La recepción crítica, en efecto, es llevada a cabo en condiciones y desde propósitos especiales, en tanto que, como ha indicado Pavis (1985: 23), el crítico cuida de situarse frente al espectáculo con la actitud de un receptor que no solamente contempla sino que, además, juzga la obra.

Esta parcial similitud establecida entre los procesos receptivos llevados a cabo respectivamente por el crítico (receptor experto) y por el espectador (receptor común) depara la posibilidad de “que la crítica amplíe la capacidad de comprensión y goce estético del espectador” (Giella, 1994: 45), asentada a su vez en la consideración de que “como en cualquier aspecto de la vida, la formación es un grado positivo para alcanzar goces estéticos” (Giella, 1994: 42).

Por otra parte, en tanto que actividad receptiva, a la actividad crítica le son aplicables las dos vertientes, ya mencionadas, que es posible considerar en el proceso de recepción teatral.

El crítico, en efecto, experimenta, en tanto que individuo, el impacto producido por la obra sobre el receptor, de forma que su comentario revelará el reflejo producido en la mente individual del espectador por la materialización escénica de la pieza. Consecuentemente, las críticas constituyen testimonios individuales que, sin embargo, adquieren una dimensión general en tanto que traducen un efecto psicológico que es presumiblemente extrapolable al experimentado por aquellos espectadores que, junto al crítico, han sido receptores directos de una misma obra.

El receptor-crítico es, por otra parte, miembro de un grupo social cuya configuración ideológica se manifiesta, con frecuencia, a través del medio de comunicación en el que aquél inscribe su actividad. La crítica adquiere así una dimensión colectiva que la convierte en indicio del sector de mentalidad de la que el crítico participa y su resultado patentiza la reacción del grupo social ante el acto comunicativo constituido por la obra:

El crítico es, al fin y al cabo, un espectador privilegiado y, en este sentido, ha de recoger lo que Jauss denomina horizonte de expectativas,

el sistema de valores de la colectividad en la que está inserto y las exigencias tanto temáticas como estéticas que el público demanda (Giella, 1994: 43).

De esta manera, el crítico transmite en su crónica, no sólo las líneas básicas de la actividad teatral de su época, sino también el impacto de las creaciones dramáticas sobre su propia conciencia de individuo y, a su través, sobre la mentalidad del sector social que lo acoge. Los críticos se convierten así en portavoces de un estado colectivo de conciencia o de opinión en relación con la obra, por lo que sus comentarios y juicios adquieren verdadera relevancia transindividual:

Dado que el teatro es también un fenómeno social, el crítico, de alguna manera, ha de representar la voz de una colectividad (Giella, 1994: 45).

Tanto en su carácter de expresión de la dimensión individual del efecto teatral, como en su calidad de testimonio de un estado de conciencia colectivo en torno al universo de la obra, el ejercicio de la actividad crítica adquiere, a través de su difusión en medios que le aseguran una resonancia pública, una evidente capacidad multiplicadora. Resulta de este modo reforzada la dimensión de carácter general, necesaria en toda actividad científica, que hace de las críticas adecuadas fuentes capaces de fundamentar diversas aproximaciones teóricas o diacrónicas al hecho teatral.

5. Esencia de la actividad crítica

La consideración de la naturaleza de la crítica teatral comprende varios estadios que se relacionan con la inserción de la misma en el seno del acto de comunicación teatral y determinan, al tiempo, las funciones encomendadas a quienes la ejercen.

De manera general, mientras que el resultado de la creación teatral aparece configurado como un universo de carácter ficticio, construido por el autor a partir de su propia experiencia externa o individual; la labor del crítico –en relación con el acto creador llevado a cabo por el autor teatral– se presenta, en una suerte de inversión del proceso, como la operación que desanda el camino recorrido por el dramaturgo, adoptando el sentido que conduce desde el plano ficcional al plano mental intelectual.

Desde esta perspectiva, la crítica se presenta dotada de una función nexiva entre creación y recepción, entre dramaturgo y espectador (“puente entre los extremos” [Giella, 1994: 45]), destinada a “ofrecer una mayor comprensión del fenómeno teatral en su conjunto y de la obra en particular a la sociedad” (Giella, 1994: 42).

La actividad crítica adquiere, de este modo, un evidente carácter de revelación, de desconstrucción del lenguaje artístico y de traducción de sus signos al plano de la conceptualidad no ficcional. Se deriva de ello una función evidentemente explicativa, que otorga a la crítica la capacidad de aclarar y de aproximar al receptor el universo de la obra. Éste parece ser el sentido de las palabras de Ionesco:

No sabemos muy bien lo que una obra, una novela, puede implicar y por

eso, precisamente, existen los críticos. Por eso están ahí para intentar ver, comprender, lo que ha intentado decir el autor o, por lo menos, lo que ha dicho sin querer. Una obra es una revelación de todo tipo de temas, tensiones, fantasmas, marcas típicas. Por eso existen tantos críticos. Los hay sociólogos, psicoanalistas, humanistas, lingüistas, etcétera, y todos ven una obra distinta, cada uno ve algo perfectamente diferente de lo que ha dicho su vecino. Todos los puntos de vista, todos (aunque parezcan contradictorios) son verdaderos, puesto que la realidad, toda realidad, tiene y presenta aspectos muy numerosos... (Ionesco, 1983: 117).

Esta función reveladora del universo de la obra es llevada a cabo por el crítico desde una situación de recepción auténticamente conectada con lo espectacular, esto es, con la realización plena del teatro en el momento de su materialización sobre la escena. Efectivamente, “lo que debe preocupar al crítico es el hecho práctico, el texto ya realizado teatralmente para una puesta en escena” (Giella, 1994: 38), puesto que “la función crítica está subordinada a la representación” (Giella, 1994: 41).

Esta circunstancia presta a las críticas teatrales un especial interés en el conjunto de los procedimientos de descripción e investigación del hecho teatral. En efecto, como hemos señalado en otro lugar,

las críticas teatrales publicadas en la prensa, aun atendiendo adecuadamente a los aspectos conceptuales de la obra dramática, generalmente ofrecen al lector una descripción de la misma en la que son tenidos muy en cuenta los aspectos espectaculares (Pérez, 1994: 211).

Las críticas vienen a ser, pues, descripciones directas del hecho de la representación, el cual, en tanto que constituye la verdadera esencia del teatro, se ha convertido en objeto de especial interés para la investigación dramática actual.

Ésta, en efecto, ha venido llevando a cabo un replanteamiento del valor otorgado a los procedimientos analíticos empleados para la descripción de la puesta en escena. Entre dichos instrumentos descriptivos destacan las técnicas de notación escénica sistematizadas por Patrice Pavis, quien señala cómo la utilización de cada una de ellas aparece determinada tanto por la concepción del hecho teatral en la que se inscribe como por los aspectos espectaculares de los que pretende dar cuenta (Pavis, 1985: 150 y ss.). Es así como los cuadernos de dirección, las partituras individualizadas de los actores, los diversos documentos constitutivos del cuadro de la recepción, las indicaciones prosódicas, la notación de los movimientos, el conjunto de notaciones menos especializadas producidas por los teatros o por los creadores y, finalmente, toda una serie de procedimientos de carácter mixto (fotográficos, verbales o audiovisuales), componen un conjunto de instrumentos de registro de la representación teatral entre los que cabe incluir, pensamos, las críticas teatrales.

Éstas, en efecto, constituyen una suerte de notación del texto espectacular que transmite al lector una visión escénica de la obra, de manera que

las críticas teatrales vienen a ser así una lectura espectacular del texto dramático formada por una clase especial de anotaciones de los aspectos visuales y auditivos de la materialización del texto sobre el escenario (Pérez, 1994: 212).

El modo de aproximación al hecho teatral deparado por la crítica reviste, pues, una dimensión de espectacularidad que, por lo mismo, transmite una contemplación de la obra de enfoque auténticamente escénico y ofrece, como veremos, a la investigación posterior un material privilegiado en tanto que singularmente próximo a la actualización del ser propio del teatro.

A salvo de las posibles objeciones relativas al carácter particularizador que, con respecto al hecho teatral, reviste toda puesta en escena, la utilización de las críticas teatrales como fuentes para el análisis permite al investigador dar cuenta en todo caso de la teatralidad intrínseca de la obra, a través, también, del juicio sobre la adecuación de la puesta en escena al proyecto teatral inserto en el acto creador, adecuación que puede ser valorada en términos de “confirmación o invalidación de la interpretación propuesta” (Pavis, 1985: 22).

Por otra parte, la relativa asistematización que, en tanto que actividades descriptivas de carácter espontáneo y, hasta cierto punto, intuitivo, caracteriza a las críticas teatrales constituye una circunstancia que, antes que anular el valor de las mismas para la descripción de la obra, demanda una restitución de dicho valor a su justo término. En efecto, dicha circunstancia ha sido señalada por Pavis, quien, pese a ella, incluye la crítica teatral entre las ciencias del espectáculo, campo en el que actúa como una *semiología inconsciente*, a la que únicamente faltaría, para alcanzar el estatuto plenamente semiológico, explicitar sus procedimientos analíticos, definir las relaciones jerárquicas de los sistemas significantes de la escena y establecer las condiciones de integración de los mismos en la significación global de la obra (Pavis, 1985: 23).

En virtud de su condición semiológica intuitiva, la crítica teatral procede seleccionando de la representación ciertos indicios (detalles de puesta en escena, de vestuario, significaciones sugeridas por el texto, juego de los actores) que deparan, en su conjunto, una significación global de la obra representada (Pavis, 1985: 22-23). Dicha significación global confiere un carácter unitario al comentario crítico, el cual contribuye, en tanto que explicitación de un proceso de recepción, a configurar el sentido de la obra, en los términos ya establecidos en el transcurso de este trabajo.

6. Naturaleza del objeto crítico: aspectos de la crítica teatral

En relación directa con la propia complejidad del hecho teatral, el objeto de la crítica se presenta caracterizado por una dispersión que, si en el plano teórico aparece como una limitación epistemológica, en el nivel práctico viene a dificultar el ejercicio de la misma.

El carácter hasta cierto punto intuitivo ya señalado para la actividad crítica constituye, sin duda, uno de los más importantes obstáculos en la tarea de formalización del objeto crítico. Éste aparece con frecuencia descrito a través de aproximaciones que

implican una fragmentación de ese objeto y una dispersión de los elementos que lo integran:

la crítica debe ser una reflexión sobre los hechos en todas las dimensiones que inciden en la complejidad, en este caso, del fenómeno dramático: qué dicen los parlamentos, cómo lo dicen, coherencia e hiato con la caracterización y los sentimientos, lugar y recorrido escénico, correspondencia entre la apariencia externa simbolizada en vestuario y maquillaje, la comunicación o no entre los actores, la capacidad o incapacidad del logro de la unidad entre actores-espectadores y, en general, la armonía de todos los factores integrados o integrables en el espectáculo (Giella, 1994: 41).

Junto a ello, la complejidad del objeto de la crítica se halla también determinada por la inserción de ésta en el ámbito más general del fenómeno receptivo, refractario de por sí a una adecuada sistematización:

La dificultad de formalizar los modos de recepción se debe a la heterogeneidad de los mecanismos en juego (estética, ética, política, psicología, lingüística, etc.) (Pavis, 1984: 405).

Navegando por encima de estas dificultades, la teoría teatral actual aporta las claves para determinar lo que constituye el fundamento básico de la tarea crítica: promover una interpretación de la obra que contribuya a la producción del sentido de la misma.

La interpretación que, como hemos señalado, constituye uno de los aspectos centrales de la instancia de recepción, anima y define también la finalidad última de la actividad crítica, en tanto que dicha interpretación equivale a “la determinación del sentido y de la significación” de la obra (Pavis, 1984: 274). En efecto, en el ejercicio de su actividad, el crítico sistematiza las consideraciones en las que sustenta su interpretación de la obra, interpretación en la que participa en tanto que receptor, puesto que, como el espectador normal, también al crítico de una obra le competen los estímulos y reacciones propias de la recepción común. En el horizonte de su propósito final interpretativo, el crítico procede, de manera concreta, sirviéndose de un conjunto de operaciones de selección y de pertinencialización que sustentan, como en el caso del espectador, la producción del sentido global de la obra.

No faltan, a pesar de lo anterior, enfoques teóricos que inciden en los aspectos particulares del objeto de la crítica teatral, traducidos con frecuencia en propuestas sistematizadoras que adoptan la forma de repertorios de posibles objetos parciales. Así, Pavis plantea la división del ingente conjunto de los conceptos críticos en una serie de categorías constitutivas de otros tantos aspectos generales tenidos en cuenta por la crítica teatral: dramaturgia, categorías teatrales y problemas de estética, géneros y formas, principios estructurales, escenas y puesta en escena, actor y personaje, recepción, texto y discursos, y semiología (Pavis, 1985: 137).

Sin embargo, ésta y otras propuestas que pudieran también señalarse, deben ser tomadas en consideración desde la asunción de la imposibilidad de una crítica exhaustiva

y, a la vez, desde el convencimiento de que cada uno de los elementos señalados depara un ángulo de incidencia a través del cual la labor del crítico se dirige, subrayándolos, hacia unos u otros aspectos que su intención selecciona del conjunto, siempre en orden a la aprehensión de la significación de la obra.

7. Virtualidad metodológica de la crítica teatral

De acuerdo con lo expuesto a lo largo de este trabajo, pensamos que las críticas teatrales constituyen fuentes adecuadas para la investigación teatral, en tanto que instrumentos de descripción y valoración de las obras elaborados por los críticos, receptores directos de las mismas.

En efecto, las críticas proporcionan al investigador una sólida base para el estudio de la recepción teatral, tanto en la vertiente individual del proceso receptivo, cuanto, sobre todo, en su sentido, más dilatado, de la acogida que recibe una obra en unas determinadas circunstancias históricas, sociales, estéticas o teatrales. De este último aspecto emana la capacidad que poseen las críticas teatrales para fundamentar aproximaciones dirigidas a trazar las líneas generales que determinan la actividad teatral de una sociedad y de un período histórico concretos.

Desde otra perspectiva, las críticas constituyen instrumentos descriptivos especialmente útiles para aquellas aproximaciones que parten de una consideración del teatro como fenómeno espectacular en cuya configuración se dan cita un conjunto complejo de elementos diversos. Más allá de los enfoques tradicionales que se adscriben a un análisis exclusivo del texto, las críticas teatrales (anotaciones directas de la recepción de la obra a partir de su actualización escénica) sirven como fuentes de referencia especialmente eficaces para los estudios del teatro en cuanto hecho activo de representación.

Ambos aspectos poseen una relevancia que, además de afectar al plano teórico, se extiende hasta las aproximaciones que se interesan por la vertiente diacrónica del hecho teatral. En su conjunto, las críticas teatrales constituyen una suerte de memoria espectacular del teatro y pueden sustentar de este modo una historia, total o parcial, de la creación dramática representada. Dicha historia teatral ya existe en estado latente entre las líneas y párrafos que, como producto de la actividad crítica, pueblan determinadas páginas de los medios de comunicación colectiva y ha sido escrita día a día por receptores especializados que, a su capacidad de reflexión y de sistematización, unen el privilegio de poder expresar en sus escritos la incidencia escénica de unos espectáculos que, de acuerdo con el sentido primigenio del término teatro, ellos han presenciado y percibido en el momento de su realización plena, esto es, el de su materialización sobre los escenarios para los que habían sido concebidos. La consulta y utilización sistemática de las críticas publicadas en diarios y revistas puede proporcionar, en consecuencia, las bases para el conocimiento de un fenómeno que, como el teatral, se genera en un determinado contexto precisamente para su exhibición pública en la concreta época histórica que lo acoge.

Determinados métodos de estudio del hecho dramático hallan en las críticas una ayuda particularmente relevante para inferir y fundamentar sus formulaciones. Si aquéllos

que se interesan de modo especial por los aspectos espectaculares se benefician intensamente, como hemos visto, de la consulta de las críticas, el carácter revelador que éstas poseen en relación con los procesos receptivos de carácter individual las convierte en adecuados instrumentos para aproximaciones dirigidas a explorar dichos procesos. Desde una perspectiva diferente, las críticas teatrales constituyen auxiliares singularmente útiles para aquellos modos de acercamiento al teatro emparentados con la sociocrítica (Pavis, 1985: 309), mientras que la condición de las críticas de ser reflejo de las mentalidades de los diferentes grupos sociales las hará especialmente valiosas para aquellos métodos de estudio del teatro interesados sobre todo en los aspectos culturales o específicamente sociológicos. Por nuestra parte, debemos señalar que la aproximación al hecho teatral desde una perspectiva estético-formal (postura teórica y metodológica que nos resulta especialmente cercana), halla un inapreciable auxilio en la consideración de los elementos estilísticos que, referidos a los diferentes códigos escénicos, resulta posible entresacar habitualmente del común de las críticas inmediatas de las que le es dado servirse al investigador del teatro.

Referencias bibliográficas

- Cantalapiedra, Fernando (1997). "Hacia una Poética Espectacular", *Discurso (Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria)* 11.
- Giella, Miguel Ángel (1994). *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ionesco, Eugène (1983). "Entrevista, por Martin Esslin". En Ángel Berenguer, *Teatro europeo de los años 80*. Barcelona: Laia.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- (1985). *Voix et images de la scène (Vers une sémiologie de la réception)*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille.
- (1994). *El teatro y su recepción (semiología, cruce de culturas y postmodernismo)*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas.
- Pérez, Manuel (1993). *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*. *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* 3-4 (junio-diciembre).
- (1994). "La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica". *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* 5 (junio).
- Styan, J. L. (1963). *The Elements of Drama*. Cambridge.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.