

La crisis de la crítica o cómo generar nuevas demandas

Yamila Heram
CONICET, Universidad de Buenos Aires
yaheram@yahoo.com.ar

Resumen: En este artículo nos proponemos reconstruir panorámicamente los antecedentes en que se inscribe el discurso crítico; es decir, nos retrotraemos a los orígenes de la crítica literaria y de artes, reflexionamos en torno al juicio de valor, para luego detenernos en las críticas a otros productos de la industria cultural como el cine, la radio y el teatro. Todo este recorrido nos permitirá una mejor comprensión del estado actual de la crítica, que como muchos autores afirman, está en crisis. Reflexionando en torno a su historia es que nos preguntamos por su futuro y posibilidades.

Palabras clave: crítica - juicio de valor - arte - literatura - industria cultural.

Resumo: Neste artigo, propomos reconstruir o fundo em que o discurso crítico está inscrito; isto é, voltamos às origens da crítica literária e das artes, refletimos sobre o julgamento de valor e depois paramos em críticas a outros produtos da indústria cultural, como cinema, rádio e teatro. Tudo isso permitiria-nos ter uma melhor compreensão do estado atual da crítica, que tantos pra muitos autores está em crise. Refletindo sobre sua história é que nos perguntamos sobre seu futuro e suas possibilidades.

Palavras-chave: crítica - avaliação de valor - arte - literatura - indústria cultural.

Abstract: In this article we propose to reconstruct the background in which the critical discourse is inscribed; that is, we go back to the origins of literary criticism and the arts, reflect on the value judgment, and then stop at criticisms of other products of the cultural industry such as cinema, radio and theater. All this journey will allow us a better understanding of the current state of criticism, which as many authors claim, is in crisis. Reflecting on its history is that we wonder about its future and possibilities.

Key-words: criticisms - value judgment - art - literature - cultural industry.



Introducción

A partir del siglo XX se produjo una amplia proliferación de las industrias culturales -radio, televisión, cine, video-, esta masificación de la cultura otorgó un nuevo lugar a la crítica, anteriormente reservada a la literatura y el arte, y luego prolongable a los medios masivos de comunicación como objeto de interés. Es innegable que la crítica ha cambiado, se ha modificado en relación con los nuevos dispositivos de consumo y producción, especialmente por el amplio abanico de posibilidades que ofrece Internet. Asimismo, desde el campo del arte se hace presente la idea de que en el siglo XX la crítica “construye” a las obras, se puede advertir, entonces, el valor de estos dispositivos en tanto productores de opinión y de imaginarios. En este artículo nos proponemos reconstruir panorámicamente los antecedentes en que se inscribe el discurso crítico; es decir, nos retrotraemos a los orígenes de la crítica literaria y de artes, reflexionamos en torno al juicio de valor, para luego detenernos en las críticas a otros productos de la industria cultural como el cine, la radio y el teatro. Todo este recorrido nos permitirá una mejor comprensión del estado actual de la crítica, que como muchos autores afirman, está en crisis. Reflexionamos en torno a su historia pero también nos preguntamos por su futuro y posibilidades.

El artículo se encuentra organizado de la siguiente manera: en primer lugar realizamos un breve recorrido histórico descriptivo de la noción de crítica literaria, desde la etimología del término. Cabe aclarar que consideramos a los conceptos como construcciones sociales e históricas; por ende, no es posible dar cuenta de una definición taxonómica y cerrada ya que adquieren, según el momento y contexto, diversas connotaciones y significaciones en relación, entre otras cuestiones, con los cambios en los medios de producción. Como expresa Raymond Williams: “se los piensa como universales pero, de hecho, están condicionados históricamente” (1979: 12). Continuamos reflexionando sobre la cuestión del juicio de valor como componente en el que se origina la crítica, la estructura argumentativa de la misma, los orígenes en Argentina de otras críticas a diversos productos de la industria cultural, como la radio y el cine. Damos cuenta de los espacios que ocupan estos discursos al interior de los suplementos de Espectáculos de los diarios, caracterizamos la actualidad de la crítica y reflexionamos por las demandas de la crítica en el contexto contemporáneo. Por último, compartimos las conclusiones de este trabajo.



1. Etimología

En la gran mayoría de la literatura que aborda el tema de la crítica, específicamente la crítica literaria, se da cuenta de su origen etimológico; quizá ello se corresponda con las propias mutaciones de la crítica y las posibilidades diversas que de ella se desprenden.

Etimológicamente, la palabra viene del griego *Kriticós*, **que juzga**; así como criticismo, del griego *Krino*, significa **examinar**.¹ La respetable Enciclopedia Británica define así la crítica: <La técnica que juzga las cualidades y valores de un objeto artístico, tanto en materia de literatura como de bellas artes> (Vallejo Mejía: 1993: 21-22).

Pero el término «crítica» en sus orígenes griegos respondía a la misma raíz que *crisis*, puesto que, como señala Koselleck «Crisis en primer lugar significa escisión y pugna». Los orígenes comunes del término «crisis» y su relación directa con el de crítica configuran la historia conceptual de su desarrollo (Sánchez Fernández: 2007: 287).

El concepto de crítica surge en la Modernidad o, como expresa Terry Eagleton (1999), en la lucha contra el Estado absolutista:

La reflexión crítica pierde su carácter privado. La crítica se abre al debate, intenta convencer, invita a la contradicción. Pasa a formar parte del intercambio público de opiniones. Visto históricamente, el concepto moderno de crítica literaria va íntimamente ligado al ascenso de la esfera pública liberal y burguesa que se produjo a principios del siglo XVIII. La literatura sirvió al movimiento de emancipación de la clase media como medio para cobrar autoestima y articular sus demandas humanas frente al estado absolutista y a una sociedad jerarquizada (1999: 12).

Una primera observación es el carácter público que adquiere la crítica en relación con la literatura. La noción de esta última, en su forma moderna, data del siglo XVIII, aunque no se desarrolló hasta el XIX. Williams da cuenta del origen histórico del término haciendo referencia a que en su primer estadio, literatura remitía al nivel de acceso a la educación, es decir, como capacidad y experiencia de lectura. Explica el autor tres tendencias en el desplazamiento del concepto:

Un pasaje desde el “saber” al “gusto” o “sensibilidad” como criterio de definición de la cualidad literaria; segundo una creciente especialización de la literatura en “trabajos creativos” o “de imaginación”; tercero: un desarrollo del concepto de “tradicción” dentro de términos nacionales, cuyo resultado es una más efectiva definición de “literatura nacional” (1977: 69).

La crítica se convierte en un modo de validación; es decir, si anteriormente literatura comprendía “todos los libros impresos”, sería la crítica la encargada de definir qué es literatura y qué no. O como menciona

1 La cursiva y el resaltado en negro son originales del texto.

Todorov, “nuestras ideas respecto a la literatura y el comentario no siempre han existido. La formación misma de la noción ‘literatura’, con su contenido actual, es un hecho reciente (del final del siglo XVIII)” (1991: 11).

2. La crítica y el juicio de valor

La cuestión de la evaluación sobre la base de valores estéticos es uno de los componentes en la crítica; por ende, su función implica cierto control social y una limitación, desde una perspectiva de clase, de lo que es considerado como laudable. El crítico como nuevo intermediario cultural, según menciona Bourdieu (1979 [1998]), es quien tendría la autoridad para producir clasificaciones legítimas². La valoración, implica jerarquización de los elementos que entran en juego en el análisis, así como la argumentación que ello conlleva: una de las posibles maneras de dar cuenta del juicio de valor es a través de la complejidad del producto, que se podría relacionar con la cantidad de horas-hombre necesarias para producirlo. Al respecto Jacques Aumont (1998) explica que toda la historia del arte nos ha habituado a pensar que una obra vale por lo que expresa, por la emoción que nos provoca, pero no por la riqueza del material utilizado o por el trabajo desarrollado por el autor. Sin embargo, menciona que, “esta apreciación del objeto de arte como producción difícil de un trabajo humano especializado nunca ha desaparecido del todo: jamás hemos dejado por completo la idea de una diferencia (de grado, incluso de naturaleza) entre obras cuya fabricación ha necesitado más o menos habilidad y paciencia” (1998: 21). Una de las múltiples tensiones de la crítica en cuanto al juicio de valor está en relación con ello: creatividad / tiempo de trabajo manual, sin llegar a ser antagónicas estas dos perspectivas ilustran una concepción sobre la calidad y cualidad del producto.

La crítica adquiere relevancia al convertirse en la vía de legitimación y se manifiesta en el texto de opinión, donde la función del crítico sería la de administrar las normas de apreciación. Otra de las discusiones más desarrolladas en la crítica literaria giran en torno a la valoración: si debe limitarse a describir o si le corresponde emitir juicios de valor.

En los años cincuenta, sesenta e inicios de los setenta, cientos de artículos y libros sobre la evaluación literaria se publicaron en los países de habla inglesa, alemana y francesa. A la culminación de esa obsesión con las cuestiones del valor se llegó, probablemente, entre 1965 y 1969, cuando algunos de los más conocidos críticos literarios de los llamados países desarrollados publicaron una plétora de artículos y libros sobre la evaluación literaria. Tan solo en lo que respecta a los Estados Unidos y la Alemania Occidental, he contado 62 publicaciones mayores sobre cuestiones del valor estético dentro de ese periodo de cinco años (Schulte-Sasse: 2010: 123).

En lo que respecta a la crítica de libros, señala Vallejo Mejía:

2 “La crítica literaria solía considerarse una formulación y defensa de los juicios de valor acerca de las obras literarias por parte de personas eruditas en literatura y crítica” (Ruthven: 2002: 110).

Comenzó a tratarse como pura información en la prensa francesa, y la primera referencia se encuentra en *Le Journal des Savants* (1665), que salía los lunes con un amplio catálogo de títulos europeos y la prohibición de emitir juicios críticos. Luego, *Le Journal des Trévoux* (1701), dirigido por los jesuitas, inauguró las reseñas críticas sobre libros (1993: 73).

En un primer momento prevalece la descripción, la actividad sistemática de evaluación, juicio y fundamentación es relativamente reciente: comienza con la crítica literaria y la crítica de artes a fines del siglo XVII.

La crítica literaria, particularmente la que comienza a aparecer en los medios de prensa y revistas en Inglaterra y Francia a fines del siglo XVII y luego a lo largo de todo el siglo XVIII, no será por cierto el texto especializado en literatura que se conoce en la actualidad. Se trata más bien de un texto que busca ilustrar, dialogar en cuestiones de gusto, moral y política (Nitrihual y otros: 2011: 187).

Vallejo Mejía sostiene que hoy en día muchos opinan que la crítica no tiene demasiada influencia en el público, pero sí es una fuente de promoción muy importante para el mercado editorial. Afirma que esta tendencia comienza en 1896 “cuando el primer suplemento literario de un diario neoyorquino lanzó el lema *tratar los libros recién salidos como si fueran noticias*” (1993: 65). En la misma línea, otros autores opinan que “la crítica hoy se inclina hacia una función tecnocrática mercantil, donde su valor principal es el de validar y consolidar la expansión del mercado editorial” (Nitrihual y otros: 2011: 187).

En lo que respecta a la crítica de artes cabe destacar que hacia mediados del siglo XVII no existían en Inglaterra bibliotecas públicas, museos y conciertos; como señala Shiner “hacia finales del siglo XVIII todas estas instituciones culturales y muchas otras se habían extendido por Europa acompañando el ascenso del mercado y del público de arte y en consonancia con la aparición de los nuevos conceptos del arte, el artista y lo estético” (2001: 119). El autor da cuenta de tres momentos de convergencia que dan por resultado el modelo de sistema de las artes:

1680-1750. Durante este período muchos elementos del moderno sistema del arte que habían ido surgiendo poco a poco desde finales de la Edad Media comenzaron a integrarse. Un segundo momento, desde 1750 a 1800, marca el período en que el arte se separa definitivamente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia. Por último, el momento final de consolidación y elevación tienen lugar entre 1800 y 1830. Durante este período, el término “arte” comenzó a significar un dominio espiritual autónomo, la vocación del artista fue santificada y el concepto de lo estético comenzó a sustituir al gusto (2001: 119).

Precisamente, el siglo XVIII es el momento en que las artes adquieren un carácter autónomo y desinteresado en contraposición a la funcionalidad que tenían. Shiner, da cuenta de los cambios que promueve la constitución del sistema de bellas artes³ en este período y que colabora en reconfigurar las obras pasadas

3 Cabe aclarar que hacia 1770 queda definido el término “bellas artes”, pero no los criterios para establecer esta nueva

que estaban vinculadas con lo religioso. En este mismo sentido Aumont (1998) se pregunta “por qué un museo destinado a reunir piezas fabricadas en sociedades que no tienen el concepto de arte puede llamarse Museo de las *Artes* primitivas” (p. 16), y explica que los elementos allí expuestos fueron realizados con una finalidad religiosa. A partir del concepto de bellas artes es que se establecen las diferencias entre artesanía / arte, mecenas / mercado, e imitación / originalidad. También lo que cambia es el lugar del sujeto, ya que se constituye en sujeto espectador; la conformación de ciertas instituciones como los museos, las críticas, la educación estética y los tratados promueven nuevas formas de acercarse y vincularse con las artes en relación con la formación estética de los espectadores.

Por ejemplo, hasta el siglo XVIII la contemplación de la música no era un hábito; por el contrario, los palcos eran un espacio de socialización más que de expectación. Hurtado expresa que la función crítica en la música estaba a cargo del público que, mediante un aplauso o silbido, respondía según sus gustos, es decir, sin la necesidad de un intermediador. Luego, el compositor comienza a apartarse de las normas establecidas; y el artista romántico “proclama que las exigencias de su yo están por encima de los principios establecidos (...) el público empieza a ‘no entender’, y al no entender recurre a los servicios de aquellos capacitados profesionalmente para ello, o sea a los críticos” (1988: 21). En el siglo XIX algunos diarios incorporan columnas fijas de crítica musical y surgen las primeras revistas especializadas⁴.

Aún hoy día es una discusión abierta el rol que debe cumplir la crítica en términos de emitir un juicio de valor y/o describir. Esto conlleva a reflexionar sobre la misma estructura argumental por la que se opta al momento de realizar una crítica. Vallejo Mejía, en una referencia a la crítica literaria, que bien podría hacerse extensiva a otros productos culturales, distingue diversas posibilidades de organizar el análisis:

En la primera parte, aunque no necesariamente allí, el crítico plantea la tesis que va a desarrollar a lo largo del texto –tesis que puede enunciarse de forma afirmativa, interrogativa, explícita o implícita. La *exposición* es la forma del discurso más apropiada para enunciar los puntos de vista y ofrecer la información previa sobre la obra y el autor; en general, los datos que iluminan el contexto (...) La segunda parte se dedica al análisis para descubrir la urdimbre del texto, sus métodos y procedimientos, valores temáticos y formales (...) En la tercera parte se realiza la síntesis que puede contener o no el dictamen y hace énfasis en las aportaciones de la obra y su interés para el público (1993:44).

La autora identifica a los siguientes géneros discursivos: la crítica puede aparecer en forma de crónica, co-

ategoría. El sistema de bellas artes hace referencia a la música, la literatura, las artes plásticas, y las artes escénicas. En otras literaturas, suele aparecer por separado el concepto de crítica literaria y crítica de artes; es por ello que en este trabajo los nombramos de manera diferenciada.

4 El crítico musical Jorge D'Urbano en 1966, tras tres décadas de profesión, publica una antología de sus críticas *Música en Buenos Aires*; “en la introducción, establece la ‘regla moral’ de la crítica musical. La primera regla áurea es trascender el gusto personal. La segunda, percibir el significado de la obra. En la tercera, el crítico debe fundamentar el juicio positivo o negativo. Insiste en que la crítica es subjetiva. Pero en un espacio donde los significados existen como entes puros más allá de su enunciación, se emite una sentencia. Escrita” (Buch: 1989: 29).

lumna de opinión, artículo editorial, reportaje, entrevista, perfil sobre el autor, artículo o ensayo creativo y autocrítica; “al cumplir la triple misión de informar, orientar, y juzgar, la crítica discurre entre los géneros del periodismo informativo, interpretativo y de opinión. Según la estructura dominante en el discurso –*narrativa, descriptiva, expositiva o argumentativa*–, se puede definir más claramente la forma que adopta el género” (1993: 60).

3. Crítica a otros productos culturales

En el siglo XX presenciamos la proliferación de las industrias culturales y, a partir de la masificación de la cultura, la crítica, anteriormente reservada a la literatura y a las artes, se hace prolongable a los medios masivos de comunicación y acompaña el proceso de instauración y consolidación de los mismos. Al respecto Aprea menciona que:

Dentro de los variados tipos de metadiscursos sobre los medios (publicidades, comunicaciones institucionales, comentarios de diversa índole, análisis con diversos enfoques y grados de profundidad), las críticas son una de las formas con mayor grado de institucionalización. El concepto de crítica partió del campo del arte y se extendió, no sin sufrir transformaciones, al campo de los medios de comunicación y otras prácticas sociales como, por ejemplo, la crítica gastronómica. En términos generales puede afirmarse que estas formas metadiscursivas valorativas aparecen como instancias clave tanto para comprender la peculiaridad de los medios a los que hacen referencia como para detectar el lugar que le otorga a dichos medios dentro de los distintos campos de desempeño social y los términos en que deben ser clasificados y evaluados sus productos (2005: 1).



Aprea analiza los metadiscursos sobre la llegada de los medios de comunicación en la prensa gráfica de la ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo, en el caso del cine⁵, las crónicas periodísticas lo presentan como una nueva maravilla, “la descripción de este nuevo fenómeno se construye a partir la fascinación y la sorpresa que produce este nuevo producto de la técnica. En este sentido no queda clara su inserción dentro del campo del espectáculo” (Aprea: 2003: 2). En lo que respecta a una de las primeras emisiones públicas de la radiofonía, la transmisión de la ópera *Parsifal* en el teatro Coliseo de Buenos Aires el 27 de agosto de 1920, Aprea menciona que en las crónicas la aparición de este nuevo medio resulta menos sorprendente que el cinematógrafo: “el centro de la descripción pasa por la potencialidad que encierra este nuevo dispositivo tecnológico: un alcance inusitado, unas posibilidades excepcionales” (2003: 2). En ambos casos las crónicas focalizan en el optimismo del “progreso técnico”, con efectos de largo alcance, en relación con los imaginarios de la época. Con la televisión sucede lo contrario, porque según explica Mirta Varela (2010), en términos de imaginarios llega relativamente tarde al país.

5 Buenos Aires es la cuarta ciudad en el mundo donde se producen las exhibiciones públicas y pagas del cinematógrafo de los hermanos Lumière en agosto de 1896 (Aprea: 2003).

La crítica de cine, afirma Casas Moliner, “existe desde prácticamente el nacimiento del cinematógrafo como espectáculo de masas, aunque su influencia resultó menor en los inicios” (2006: 13), ya que en muchas ocasiones no superaba a la gacetilla informativa. Kriger (2003) señala cuatro momentos de la crítica en relación con las transformaciones del cine en Argentina. La primera etapa la ubica en 1914, donde el interés de la crítica⁶ se centra en el cine como nuevo fenómeno artístico (el cine extranjero). La década del '30 es el segundo momento, se corresponde con el crecimiento de la industria local y el cine sonoro; las revistas dedicadas a la temática se expanden así como también surgen nuevos ejes de interés, como por ejemplo la vida de las “estrellas”. Las publicaciones a las que hace referencia son *Radiolandia*, *Sintonía* y *Astros*. El tercer momento es a partir de la década del '60, cuando se produce una especialización de los críticos en correlación con la propia modernización y diversificación del cine (por ejemplo, el cine de autor). Por último, la cuarta etapa abarca desde el retorno de la democracia a la actualidad; allí surge lo que se dio a conocer como el nuevo cine argentino y también la nueva crítica. A partir de los años '90 se produce una proliferación de escuelas de cine, de cineastas, y de revistas dedicadas al tema tanto en papel como en soporte digital, así como se incrementa la especialización e investigación académica. En este contexto la crítica de cine también se diversifica⁷

Un trabajo de Eduardo Cartoccio (2006) explora la afirmación de que la renovación en la crítica de cine es previa a la renovación cinematográfica del llamado “Nuevo Cine Argentino”, es decir que la crítica promueve y oficia de estímulo para éste. Trabaja sobre las revistas *El Amante* y *Film* durante el período 1992-1995. Desde estas publicaciones se realiza una demanda de un cine distinto. A la conclusión a la que arriba es que “el posicionamiento temprano, casi anticipado, de la crítica [es] (...) la aparentemente simple constatación de que la nueva crítica toma a su cargo el relato histórico-crítico del nuevo cine” (2006: 14).

Es importante tener presente cómo la crítica varía según el medio al que analiza. En este sentido Fernández explica que “el cine genera *textos* (los filmes), equivalente en esto al teatro, la literatura y las artes, y la televisión, en cambio, genera series de textos, muchos de ellos efímeros (en vivo, con conversaciones en apariencia intrascendentes)” (2005: s/p). En lo que respecta a la radio:

Sus textos son doblemente efímeros. Los textos radiofónicos suelen ser en vivo y también sin demasiada importancia social como los televisivos pero se agrega que son materialmente efímeros porque, mientras en la televisión, luego de decirse algo que se considera socialmente como una tontería puede quedar, al menos, todavía la imagen de la escena en que la tontería se produjo, la desaparición del sonido en la radio, si no genera un comentario posterior, simplemente desaparece siendo reemplazado por otro sonido.

6 Se hace referencia a las críticas publicadas en *Cine Revista*, *Imparcial Film*, *Film – Excelsior*, *La Película*, entre otras.

7 En diciembre de 1991 surge la revista *El Amante* y en 1993 *Film*, reconocidas publicaciones especializadas en cine, que fomentaron y apoyaron al llamado nuevo cine argentino. (Cfr. Palma: 2010).

De los géneros radiofónicos, el radioteatro –durante sus años de apogeo en Argentina (1930-1960)– es el que promueve la mayor cantidad de críticas, publicadas en las revistas *Sintonía*, *Antena* y *Radiolandia*. Mediante la expansión de la televisión se produce un paulatino pasaje del auge del radioteatro al teleteatro. Durante los primeros años de la televisión, el discurso crítico hacia este género se basa, en parte, en la comparación con su antecedente directo, el radioteatro.

4. La crítica en la prensa: la disputa por el espacio

En lo que respecta a la crítica de televisión, a partir de los años '90 ésta ocupa cada vez mayor lugar en los suplementos de los diarios, reorganizándose así los espacios al interior de los periódicos. Lo ejemplificaremos en relación con la crítica de teatro. Cabe aclarar que la crítica de teatro tiene una historia breve en comparación con el teatro. Fondevila afirma que, en tanto que reflexión sistemática ante un hecho artístico, “se cobija a lo largo del siglo XIX en las revistas, mientras los diarios la asumen posteriormente como gacetillas frecuentemente mediatizadas por periodistas sin una formación específica; pero, eso sí, con un gran amor por el teatro” (2010: 8).

El Instituto Nacional del Teatro⁸ en Argentina, además de editar revistas y libros sobre diversos aspectos de la actividad teatral, fomenta una serie de publicaciones sobre la situación de la crítica de teatro. Por ejemplo, el libro de Federico Irazábal (2006) *Por una crítica deseante. De quién / para quién / qué / cómo*, donde se aborda el estado actual de la crítica teatral y reflexiona sobre la crítica en general. El autor argumenta y desarrolla hipótesis explicativas sobre las siguientes tensiones y nociones: mirada del crítico / mirada crítica; crítica tradicional / nueva crítica; condicionantes de la crítica: ideología de la prensa, universo de referencia y condiciones materiales.

En el año 2003 comienza *Cuadernos de Picadero*, también perteneciente al Instituto Nacional del Teatro, con el propósito de desarrollar ejes temáticos sobre las diversas problemáticas teatrales que, por la extensión, no son posibles de publicar en la revista *Picadero*. Se editan dos números especiales sobre la crítica de teatro. En el número 21, de diciembre de 2010, se publican los artículos y las discusiones producidos por el Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT) en la segunda sesión, que se realiza en Buenos Aires bajo el nombre “Teatralidad, discurso crítico y medios” entre el 17 y el 23 de julio de 2008. CICRIT es un proyecto iberoamericano que tiene por objetivo refrendar el valor de la crítica de teatro como parte del acto teatral, y lo llevan adelante críticos y especialistas que desarrollan la crítica periodística y/o académica. Parte de esta necesidad de reflexión y debate se ve apremiada por el lugar, cada vez menos destacado, que ocupa la crítica de teatro en los suplementos de espectáculos de los diarios. Algunos de los críticos que escriben en el *Cuaderno de Picadero* mencionan:

8 Organismo que se encuentra dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Argentina.

La crítica teatral en la actualidad ha perdido importancia en los medios de comunicación (Fondevila: 2010: 8).

En la actualidad, los críticos estamos preocupados por mantener un espacio en cada uno de nuestros lugares de trabajo y que el mismo tenga dignidad. Desde hace algo más de diez años surgió por parte de los editores de los grandes medios periodísticos la necesidad de clasificar, con notas o signos” (Seoane: 2010: 27).

Fondevila da cuenta de cómo se desvanecen los espacios de la crítica en los periódicos y lo ilustra con el ejemplo del diario *La Vanguardia*. Explica que durante veinte años las secciones Cultura y Espectáculos se encontraron separadas. En 1992 se produce la primera gran remodelación del diario: “se apostó por un diseño con elementos gráficos (sobre todo fotografías) potentes, sin que eso restara espacio, todavía, a los textos. Durante ese largo período, la crítica sufría sin embargo, porque el mayor espacio redaccional se lo llevaba la información (entrevistas, ruedas de prensa) llamadas *Previas*” (2010: 9). En lo que respecta a la sección de Espectáculo menciona: “era la única que tenía una publicidad propia, y el número de páginas venía dado por la necesidad de colocar todo ese espacio publicitario. Eso generaba lo que en nuestro argot llamábamos ‘los agujeros’, esto es, páginas en las que restaban tan sólo dos o tres columnas y de un altura inferior a la media página” (p. 9). En el 2000 se produce otra remodelación física y conceptual. Desaparece la sección de Espectáculos y todo pasa a llamarse Cultura, esto produjo una “disminución notable de los contenidos de espectáculos y aumentando, si cabe, el maltrato a la crítica” (p. 9). Finalmente el autor afirma que en la actualidad predomina lo meramente informativo con muchos elementos gráficos, y la crítica casi ha desaparecido. Si bien el ejemplo es de un diario español, es al menos homologable a las modificaciones de los suplementos de Espectáculos de los diarios en Argentina, siendo *Clarín* el caso más elocuente.

La crítica teatral se modifica en correlato con la instalación y auge de la crítica de televisión. En *Cuadernos de Picadero* N° 8 (2005) se aborda la situación del crítico en la escena contemporánea, los medios periodísticos, y la función de la crítica. Algunos de los trabajos presentados en la revista son previamente leídos en unas Jornadas de Crítica Teatral durante el 2002 y 2003 en la ciudad de Córdoba a cargo del Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina (CRITEA). Los ejes temáticos que organizaron la reunión fueron: "Objetividad y subjetividad en la crítica teatral" y "Crítica teatral y Nuevas Tendencias Escénicas". Algunas de las cuestiones vinculadas con el lugar de la crítica teatral en la actualidad son el centro del debate:

La sección de Espectáculos en general, parece haber acentuado esta tendencia a lo “small” y el predominio de lo banal. Las secciones de chismes y pastillas de color sobre la farándula han ganado un lugar dominante, y la mayor parte de las páginas están dedicadas a tratar temas vinculados con la televisión, el gran negocio del multimedia. Cualquier motivo es bueno para inventar una nota de tapa tratando los temas de algún programa de telenovela, como si fueran fenómenos sociológi-

cos. Algunos de los pretextos son a menudo muy pobres, y está muy a la vista el famoso “chivo” (propaganda encubierta). Ni qué decir si un programa es llevado luego al teatro; cuenta con todo el apoyo promocional y la cobertura vuelve a tener espacio amplio (Catena: 2005: 10).

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 (Irazábal: 2005: 20).

La crítica ha sufrido una gran remisión espacial en los medios gráficos en la última década, lo que ha llevado al crítico a construir discursos paralelos (Passarini: 2005: 27).

Con la crítica literaria sucede lo mismo, en lo que respecta al lugar que ha ido ocupando en los diarios, se menciona:

Hay consenso en señalar que los espacios destinados a ejercerla se encuentran en franca decaída en los medios locales, y esto coincide con el llamado “apagón cultural” (Guerrero, 1995: 90). En relación a este “apagón cultural” sucedido en Chile desde 1973 a la fecha, cabe recordar el intento llevado a cabo en 1999 por el desaparecido diario *El Metropolitano* que en sus comienzos publicaba un semanario cultural llamado *Diagonal* y dedicado exclusivamente a temas literarios y culturales. Dicho suplemento al poco de andar debió cambiar de formato a una revista que sólo trataba de literatura en sus últimas páginas y el resto era farándula (Nirihual y otros: 2011: 191).



Actualmente podemos encontrar que es cada vez menor el espacio dedicado en la prensa gráfica a la crítica, siendo un discurso que transita por un período de crisis y reacomodamiento.

5. La crítica en la actualidad

El crítico teatral Federico Irazábal (2005) clasifica a la crítica en dos categorías: crítica moderna y nueva crítica; en el mismo sentido Danto (2005) las clasifica como crítica moderna y posmoderna. Más allá de la manera de nombrarlas existe consenso en ciertas características. La crítica moderna tiene por objetivo la búsqueda y la emisión de verdades absolutas con eje en la razón, que es lo que permite establecer principios a los cuales debe ajustarse, y posee cierta mirada totalizadora. En ella el crítico se posiciona por fuera del objeto que analiza. Aprea afirma que: “a diferencia de otras manifestaciones metadiscursivas la crítica se ubica por definición por fuera (enfrentada) a la producción de los textos valorados. De este modo se genera un tipo de distancia que la separa de otras formas valorativas” (2005: 5). La crítica moderna tiene una función pedagógica, en el sentido que Danto define la crítica de arte: “enseñar a quien lo contempla de qué trata el arte que considero importante para la gente. Esto significa que yo, como crítico, debo explicar el significado de la obra, y la razón por la que ésta se encarna en la forma que lo hace” (2005: 37). En relación

con la crítica musical Reynolds afirma:

¿El crítico musical tiene alguna clase de responsabilidad pedagógica? ¿Debe educar el gusto del lector? Pedagogía suena un poco seco, como una faena para el escritor y el lector. La palabra que prefiero usar es evangelización, en el sentido de que el escritor es un creyente que está evangelizando sobre la música que piensa que es mejor que otra música que recibe mucha atención y tiempo de escucha (citado por Pizarro: 23/12/10: s/p).

En la actualidad prevalece un tipo de discurso cercano a la nueva crítica o crítica posmoderna. Danto reflexiona: “la crítica del modernismo es formalista mientras que la del posmodernismo es relativista” (2005: 30). En palabras de Eagleton el posmodernismo: “es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación” (1997: 11). O, parafraseando a Jameson (1991), una de sus características es el borramiento de la cultura alta y la llamada cultura de masas o comercial. Si bien es cierto que la noción de posmodernidad ha generado una utilización plurisemántica para dar cuenta de fenómenos múltiples, y sin entrar en un debate de este tipo, vale aclarar que desde la crítica se piensa las peculiaridades de este momento en términos de preponderancia del relativismo y la subjetividad.

En la crítica posmoderna prevalece el discurso de la duda, en el que el propio texto evidencia búsquedas y conflictos, sus inquietudes o sus certezas a partir del gusto y placer. El problema de establecer como criterio el gusto personal –negativo, positivo o aun indiferente- es que en muchas ocasiones se encuentra cargado de una gran nostalgia en términos de una memoria emotiva y fragmentada en relación con el producto que se analiza.

Asimismo, de esta tensión entre la crítica moderna y la posmoderna observamos que en la actualidad el panorama se encuentra aún más complejo debido al auge de las llamadas nuevas tecnologías. Por un lado ha facilitado la circulación de la crítica por fuera de la prensa gráfica tradicional, a través de blogs, fanpages, etc. permite a los críticos expresar aquello que no siempre es publicado. Asimismo, las redes sociales facilitan una mayor interacción entre la crítica y los lectores que ahora tienen la posibilidad virtual de discutir, coincidir, o debatir con el crítico. Entonces, si anteriormente la crítica “finalizaba” al momento de su publicación, podríamos decir que en la actualidad “comienza”, en el sentido de una serie de textos que producen algunos lectores a partir de su opinión sobre la crítica en cuestión, la mayoría en términos pasionales y, por ende, con falta de argumentación. Un ejemplo de lo mencionado es cuando se publica una crítica en el diario *La Nación* y, en su versión digital, los lectores tienen la posibilidad a través de la esfera pública virtual de compartir el artículo por *Facebook*, seleccionar si les gusta, realizar alguna opinión por *Twitter*, o dejar sus comentarios en la web al pie de la versión digital del propio artículo.

La crítica se encuentra tensionada entre su origen vinculado a la argumentación a partir de una jerarquización de valores estéticos, éticos y/o ideológicos, entre otros, y el emocional que se fundamenta a partir del gusto personal, sobre criterios que muchas veces no pueden ser explicados y que en términos de la crítica se traducen en: “me llegó”, “acierta pero se equivoca”, o como expresa Barreiros, “lo inclasificable es, en términos críticos mediáticos, en sus extremos ‘un producto digno’ o ‘previsible’” (2005: s/p). Bajo este panorama los críticos acuerdan en afirmar que la crítica está en crisis (Irazábal: 2006), creemos que ello se debe a la debilidad casi definitiva de la función de la crítica en términos de su origen, es decir, en relación con su función pedagógica.

6. La crítica necesaria es la que demanda

La tesis principal de Eagleton en *La función de la crítica* (1999) es que ésta carece de toda función social sustantiva⁹. En sus conclusiones afirma que “la crítica moderna nació de una lucha contra el Estado absolutista; a menos que su futuro se defina ahora como una lucha contra el Estado burgués, pudiera no tener el más mínimo futuro” (p. 140). Nos preguntamos entonces, ¿a quién le interesa la crítica? Aunque no existe una única respuesta ante esto, a modo de reflexión nos proponemos comprender la situación por la que está atravesando. Existe un consenso generalizado en los críticos en afirmar que este tipo de discurso está en crisis y carece de interés (Irazábal: 2006: 11).

Un análisis del corpus de artículos y monográficos dedicados a la crítica literaria de prensa confirma, por un lado, que se ha convertido en un debate recurrente en las páginas culturales de suplementos y revistas culturales; y, por otro, la asunción por parte de las instancias que conforman el campo literario de que estamos ante un género en crisis (Billelabeitia: 2008: s/p).

La crítica ha sido un género polémico con defensores y detractores que denuncian su estado de crisis permanente; hoy, la opinión generalizada es que el descrédito mayor de la crítica ha sido resultado del ejercicio periodístico que, se supone, ha dado tribuna abierta para toda suerte de imprecisiones y exabruptos (Vallejo Mejía: 1993: 29).

Esta percepción de crisis permanente se observa en las críticas a los diversos productos de la industria cultural, como si la crítica hiciera honor a su origen etimológico que la emparenta con *crisis*.

Nos preguntamos, entonces, bajo este contexto de crisis cómo hacer crítica de la crítica. Reflexionar sobre un tipo de discurso que, asimismo, se posiciona de manera crítica sobre otro: “la crítica es un discurso sobre un discurso, es un segundo lenguaje 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

9 Hace referencia a la crítica literaria.

la relación entre este lenguaje objeto y el mundo” (Barthes: 2003: 349). Si bien Barthes hace referencia a la crítica literaria, bien podría valer para cualquier tipo de producto (a diferencia de Eagleton que acentúa para la crítica una función en términos políticos). Barthes postula que la función de la crítica es únicamente la de elaborar un lenguaje, una tarea puramente formal que depende de una aptitud: “no de *descubrir* la obra interrogada, sino por el contrario de *cubrirla* lo más completamente posible de su propio lenguaje” (2003: 350).

Tomar como objeto de análisis a la crítica implica producir un discurso que la interroge y cuestione para trabajar desde las posibilidades que ésta permite, es decir, de la premisa de lo *innecesario* de la crítica a preguntarnos por qué la crítica debería ser necesaria o dicho de otra manera qué es lo necesario de la crítica. Según Nelly Richard (2001) la crítica no sólo debe realizar preguntas sino también promover demandas. Pensar en términos de demanda es un trabajo que nos lleva a reflexionar sobre otro modo posible de hacer y creemos que por allí es el camino a seguir. Una crítica necesaria es una crítica que demanda.

Consideramos que la crítica es necesaria en primer lugar para críticos, en el sentido de constituir un espacio de representación de sus propias lógicas de pensar y analizar a los diversos productos. Es la posibilidad de conformar un entramado y red social de reflexión permanente sobre la crítica y su función; además de ser conscientes tanto de las lógicas del campo periodístico como de las determinaciones del sistema de medios y, a partir de ello, establecer y justificar criterios de elección y valoración. Actualmente las publicaciones *online* abren un nuevo abanico de posibilidades, de hecho ya son varios los críticos que han volcado en sus blogs personales aquello que no publican en los periódicos.

Apostamos por una crítica que demanda, tanto a los productos que analiza como al sistema de medios que muchas veces –como se expuso en apartados anteriores– conspira con las propias lógicas argumentativas de la crítica. Para ello los críticos deberían ubicarse por fuera de los intereses de cada campo que analizan, dejar a un lado intereses corporativos y con la mayor honestidad y vigilancia epistemológica promover un discurso que abra a nuevos interrogantes, aporte en argumentación y eleve la calidad del debate.

Conclusiones

A lo largo de este artículo nos propusimos reconstruir panorámicamente los antecedentes en que se inscribe el discurso crítico. Para ello nos centramos en los orígenes de la crítica literaria y de artes, reflexionamos en torno al juicio de valor, luego nos detuvimos en las críticas a otros productos de la industria cultural como el cine, la radio y el teatro. Todo este recorrido nos permite una mejor comprensión del estado actual de la crítica, que como muchos autores afirman, está en crisis. Reflexionando en torno a su historia y

su presente es que nos preguntamos por su futuro y posibilidades.

Williams (1977 [2009]) organiza a partir de un sistema de conceptos y categorías su visión dinámica del funcionamiento cultural; nos referimos especialmente a los componentes residuales, emergentes y dominantes. En consecuencia con los planteos desarrollados en cuanto a las modificaciones de la crítica –crítica moderna y posmoderna– observamos siguiendo a Williams qué elementos de la crítica son residuales, emergentes o dominantes.

Lo residual podría pensarse en términos de una crítica pedagógica. Lo *dominante* lo ubicamos en la *crítica posmoderna*, un tipo de discurso en el que prevalece el gusto personal. Lo *emergente* se podría visualizar en las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, las alternativas de publicar por otros medios por fuera de la prensa tradicional que sirva de contrapunto, como ejemplo de otras posibilidades de escritura, de argumentación. Como expresa Williams: “resulta excepcionalmente difícil distinguir entre aquellos elementos que constituyen una nueva fase de la cultura dominante y los elementos que son esencialmente alternativos u opositora a ella” (p. 169). Nuestra apuesta es que ante el estado actual de crisis de la crítica, ésta pueda reinventarse, sepa utilizar las herramientas que el contexto tecnológico brinda y recupere su función pedagógica.



Referencias bibliográficas

- Aprea, Gustavo. (2003). La construcción de la memoria mediática en la Argentina: el registro de la aparición de los medios de comunicación a través de la prensa gráfica. *Figuraciones*. 1 y 2.
- Aprea, Gustavo. (2005) ¿Existe una crítica sobre Internet? En AAS. *Actas del VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*.
- Aumont, J. (1998). La estética. De la sensación al gusto. En *La estética hoy*. Madrid. Cátedra. Pp. 59-95.
- Barreiros, R. (2005). La crítica, los estatutos artísticos y la indignación moral. Los Textos Críticos y la Televisión. II. En AAS. *Actas del VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Billelabeitia, Asier Arévalo. (2008). El debate en torno a la crítica de literatura como género periodístico en el campo cultural español. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Bourdieu, P. (1979 [1998]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buch, Esteban. (1989). La crítica musical, escenario del poder. *Medios y Comunicación*. 19.
- Cartoccio, Eduardo. (2006). La crítica precursora del nuevo cine argentino: el caso de las revistas *El Amante*

El Amante y Film entre 1992 y 1995. En Memorias de las X Jornadas de Investigadores de Comunicación. Red Nacional de Investigadores de Comunicación.

Casas Moliner, Q. (2006). *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Catena, Alberto. (2005). Los críticos, una especie en peligro. *Cuadernos de Picadero*. 8.

Danto, Arthur, C. (2005). La crítica de arte moderna y posmoderna. *Artes, a revista*. 9. Pp. 29 – 41.

Eagleton, T. (1997). Prefacio, Comienzos. En *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.

Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Buenos Aires – Barcelona: Paidós.

Fernández, J. L. (2005). Límites de la crítica a los medios de sonido. En ASS: *Actas del VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*.

Fondevila, Santiago. (2010). La crítica en el periodismo diario. *Cuadernos de Picadero*. 21.

Hurtado, L. (1988). *Apuntes sobre la crítica musical*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Irazábal, Federico. (2005). La incerteza como principio constructivo. *Cuadernos de Picadero*. 8.

Irazábal, F. (2006). *Por una crítica deseante. De quién / para quién / qué / cómo*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Kruger, C. (2003). *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación.

Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro y Mayorga Rojel, Alberto Javier. (2011). La crítica literaria en los orígenes del periodismo. *Revista Estudios sobre el mensaje periodístico*. Vol 17. Número 1. Pp. 183-194.

Palma, J. (2010). *La(s) forma(s) de lo otro. Representaciones de las clases y las culturas populares en el nuevo cine argentino*. Tesis de Maestría no publicada, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires.

Passarini, Miguel. (2005). Las referencias de la crítica en el teatro contemporáneo: huellas, marcas, distancias. *Cuadernos de Picadero*. 8.

Pisarro, Marcelo. (2010). El rock y otras cuestiones políticas. *Ñ*.

Richard N. (2001). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En Mato D. (Eds) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.

Ruthven, K. K. (2002). Crítica literaria. En Payne, M. (Eds.). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*.



Buenos Aires: Paidós.

Sánchez Fernández, José Manuel. (2007). La construcción conceptual como explicación histórica del concepto de crítica: de la definición a la perspectiva. *ISEGORIA*. 37.

Schulte-Sasse, Jochen. (2010). La evolución literaria: una retrospectiva. *Enunciación*. Vol 15. 2. Colombia. Pp. 123-135.

Seoane, Ana. (2005). El crítico teatral: de referente a espécimen en vía de extinción. *Cuadernos de Picadero*. 8.

Shiner, L. (2001). El arte dividido. En *La invención del arte (una historia cultural)*. Barcelona: Paidós.

Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Buenos Aires – Barcelona: Paidós.

Vallejos Mejía, Mary Luz. (1993). *La crítica literaria como género periodístico*. Navarra: EUNSA.

Varela, Mirta. (2010). La televisión: el espacio vacío de la crítica. *Imagofagia*. 2.

Williams, R. (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Williams, Raymond. (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. Entrevista a Williams y Hoggart. *Punto de Vista*. 6

