

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda



Contacto

Comentarios

Suscripción

Objetos de la crítica

n° 7

nov.2010

semestral

Secciones y artículos [2. Objetos y sujetos de la crítica]

Crítica y Teatro

Yamila Volnovich //Sandra Torlucci //

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Sin duda, como cualquier otra disciplina artística el teatro es un objeto de la crítica. Objeto esquivo, el Teatro -el acontecimiento Teatro- evade las certidumbres del pensamiento y las fijezas del texto. Por el contrario, adviene en la síntesis paradójica que enlaza, en un acto de *cuerpo presente*, la irreductible singularidad de la experiencia y la universalidad de la idea. En este trabajo nos interrogamos acerca de la posible relación entre la crítica y su objeto-teatro: ¿en qué sentido el objeto de la crítica transforma a la crítica? O más aún ¿se puede hablar de un objeto de la crítica independiente de la operación crítica que lo crea en tanto objeto? Y también ¿De qué modo la especificidad del Teatro abre nuevas dimensiones para pensar la crítica y complementariamente, cómo el lenguaje crítico opera la creación de *ideas-teatro*?

Palabras clave

Semiótica crítica – teatro – acontecimiento

Abstract en inglés

Criticism and theatre

No doubt the theatre is, like any other artistic discipline, an object of criticism. An aloof object, the theatre – the event theatre- avoids the certainty of thoughts and the insistence of the text. On the contrary, it becomes apparent in the paradoxical synthesis that links, in a lying in state act, the irreducible singularity of the experience and the universality of the idea. In this work we ask questions on the possible relation between criticism and its object-theatre: in what sense does the object of criticism transform criticism? Or even more, can we speak of an object of criticism independent of the critical operation that creates it as an object? And also, how does the specificity of the theatre open new dimensions to think of criticism, and complementarily, how does critical language operate in the creation of *theatre-ideas*?

Palabras clave

Critical semiotics - theatre - event

Texto integral

- 1 Un problema inicia el recorrido que expondremos a continuación, un problema que atraviesa el pensamiento contemporáneo y al que tratamos de abordar permanentemente en el trabajo teórico y en el artístico; ese problema es la relación entre la crítica y su objeto y, más particularmente en nuestra exposición, la crítica y su objeto-teatro.
- 2 Interrogarnos acerca de esa relación presupone un campo de conocimiento complejo, difuso y heterogéneo. Porque, tal como afirma Foucault, la crítica no se puede definir separadamente de sus objetos y eso la condena a la dispersión, confirmando la dificultad para pensar la crítica en su generalidad.
- 3 Nos proponemos esbozar algunas líneas de pensamiento a partir de las cuales sea posible preguntarnos de qué modo la especificidad del lenguaje teatral abre nuevas dimensiones para pensar la crítica y complementariamente, cómo el lenguaje crítico opera en lo que Badiou llama *ideas-teatro*. Pensamos que la operación crítica es inmanente al proceso artístico en tanto ambos implican un acto de creación, de invención y, en consecuencia, de producción de conocimiento.

1. Operaciones críticas: pensar, crear, resistir...

- 4 Como señala Judith Butler "la crítica es siempre crítica de alguna práctica, discurso, episteme o institución instituidos" (Butler 2002: 1). La crítica se ejerce siempre sobre un objeto dado. Sin embargo, a diferencia de la mirada analítica que resguarda cierta exterioridad a la hora de separar, distinguir y relacionar las partes que componen el objeto, la crítica es la operación por la cuál se producen esas partes. La crítica transfigura el objeto, crea partes nuevas, lo hace ver de otro modo. Es una práctica de intervención y por ello, también de resistencia, en la que el objeto es creado en la operación crítica.
- 5 Esta concepción se diferencia de una idea restringida de la crítica como juicio de valor, como una actividad normativa en concordancia con criterios de legitimación establecidos. Adorno se refería a esta modalidad de la crítica cuando advertía el "peligro representado por una acción mecánica, puramente lógico-formal y administrativa que decide acerca de las formaciones culturales y las articula en aquellas constelaciones de fuerza que el espíritu tendría más bien que analizar, según su verdadera competencia" (Adorno 1962: 23)[1]. La crítica que juzga no hace otra cosa que subsumir el caso dentro de una categoría general establecida y en consecuencia sólo puede reconocer lo que de alguna manera ya está aceptado como válido. Así entendida no alcanza a ser más que un discurso suplementario y accesorio, un mecanismo de validación y de reproducción, pero no de producción y creación. "Para que la crítica opere como parte de una 'práctica material', según Adorno, tiene que captar los modos en que las propias categorías se instituyen, la manera en que se ordena el campo de conocimiento, y cómo lo que este campo suprime retorna, por así decir, como su propia oclusión constitutiva" (Butler 2002: 2).
- 6 En este sentido quisiéramos considerar la crítica como una práctica nueva que mantiene una relación de mutua transformación con otra práctica, dicha práctica funciona como lenguaje objeto de la crítica pero no tiene respecto de ésta ningún

privilegio. Entonces, cabría preguntarnos ¿en qué sentido el objeto de la crítica transforma a la crítica? O más aún ¿se puede hablar de un objeto de la crítica independiente de la operación crítica que lo crea en tanto objeto? Y también ¿Qué especificidad le ofrece a la crítica el lenguaje teatral? Partamos de la definición que da Pasolini en el *Manifiesto para un nuevo teatro*.

"Desde una perspectiva semiológica el teatro es un sistema de signos, cuyos signos, no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante un cuerpo. Un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción. Naturalmente, el sistema de signos del teatro tiene sus códigos particulares a nivel estético. Pero a nivel puramente semiológico no se diferencia del sistema de signos de la realidad (...) En este sentido, la realidad social es una representación que no está del todo falta de la conciencia de serlo, y tiene de todos modos sus códigos (...) El rito arquetipo del teatro es, por tanto, un rito natural". (Pasolini 1970: 182)

- 7 Resulta al mismo tiempo claro y sorprendente comprender el malentendido que suscitó el texto de Pasolini. Por un lado, la afirmación de identidad entre el signo teatral y la realidad parecía no reconocer el carácter convencional de los signos icónicos. Sin embargo, si leemos atentamente lo que Pasolini está diciendo es que los signos del teatro son los mismos signos de la realidad, con lo cual invierte la relación y en vez de naturalizar a los iconos está semiotizando la realidad entendida como un sistema de representación. La polémica definición de Pasolini, calificada de ingenua por la academia semiológica, resultó ser, según Deleuze, más radical que las posiciones teóricas asumidas por aquellos "ingenuos demasiado eruditos" que lo acusaban. Pasolini veía en el teatro, y también en el cine, la posibilidad de develar el estatuto semiótico de la realidad. "El teatro constituye la conciencia cultural del espectáculo que es la vida" escribía más adelante. El teatro no representa nada, por el contrario hace ver que aquello que se nos presenta como el fundamento natural de la vida –el cuerpo, los objetos, las acciones- son ya artificio. La cualidad icónica del lenguaje teatral, su co-presencia con aquello que llamamos "realidad" le otorga una potencia de extrañamiento respecto de las condiciones de existencia instituidas y naturalizadas.
- 8 Esta operación que Pasolini identifica con la lengua como principio de articulación, como proceso de delimitación y segmentación, es la dimensión crítica que ofrece el teatro. Más allá de la lengua verbal, que implica la aceptación de un código *siempre ya ahí*, el texto teatral excede la operación de división y selección y se vincula con la invención que produce un nuevo encadenamiento de los componentes-significantes. Podríamos decir que opera un proceso de abducción y en consecuencia pone en escena un conocimiento que transgrede los límites del conocimiento establecidos. En este sentido el teatro es, sin lugar a dudas, una práctica crítica, en tanto cumple una función de invención o de productividad siempre vinculada con la realidad y, por esta misma razón, la conceptualización posterior que la teoría realiza del texto teatral no es sólo una crítica sino una crítica de la crítica. Este tipo de operación es la que ocupa a Kristeva en su ensayo "La semiótica; ciencia crítica y/o crítica de la ciencia". Según la autora, la semiótica no puede estabilizarse en un modelo científico o erigirse en paradigma teórico porque su objeto es también el proceso de producción de los modelos representativos de las ciencias. La semiótica deviene, entonces, meta semiótica. Dice Kristeva: "Toda semiótica, pues, no puede hacerse más que como crítica de la semiótica. Lugar muerto de las ciencias, la semiótica es la conciencia de esa muerte y el relanzamiento, con esa conciencia, de lo 'científico'; menos (o más) que una ciencia, es más bien el lugar de agresividad y de desilusión del discurso científico en el interior mismo de ese discurso". (Kristeva 1969: 41)
- 9 El punto que nos interesa resaltar aquí es que la noción de productividad de Kristeva, tras las huellas de Marx y Freud, abre una brecha entre el lenguaje comunicativo, informativo y eficaz del intercambio y el proceso de producción de sentido anterior al sentido. En esa penumbra donde la distinción fracasa, en ese umbral entre el silencio y el sentido emerge el acto de creación.
- 10 Existe en el teatro una figura enigmática que resulta interesante para profundizar el desafío de pensar en esa brecha, es la figura del dramaturgista[2].

2. Del texto a la puesta en escena: la función crítica del dramaturgista

- 11 El dramaturgista, entendido como un crítico interno involucrado en la productividad teatral, es la figura que permite distinguir la operación crítica de la puesta en escena y su relación con el texto dramático.
- 12 Consideraremos al texto dramático como un sistema semiótico dislocado y de límites permeables, o, en términos de Badiou, la virtualidad de la idea que devendrá teatro en la actualidad del escenario. La función del dramaturgista consistiría en hacer visible ese momento de desestructuración parcial que vuelve imperativa la decisión del director o de quien opere como sujeto enunciador. La puesta en escena sería entonces la nueva contingencia que, a su vez, a modo de una semiosis infinita (Peirce: 1935), establecería otro sistema semiótico dislocado. O, un acontecimiento de carácter puramente temporal, un acabamiento circunstancial. Así concebida, la puesta en escena no es completamente independiente del texto dramático pero tampoco está predeterminada por él. El primer caso supondría una situación de indecidibilidad total en la cual cualquier decisión sería válida y el segundo caso supondría una estructura sin fisuras en la cual todas las contingencias fueran necesarias.
- 13 Entonces, el pasaje de un sistema a otro sólo es posible por la decisión creativa del sujeto que permite la concretización del texto dramático como primer sistema en una contingencia que configuraría un segundo texto como puesta en escena. Este momento resiste todo intento de ser sistematizado dentro de los límites de la estructura, pues es justamente su lugar de indeterminación. Es por ello que en el proceso de transposición esta función adquiere una dimensión colectiva de experimentación, aunque puede ser identificada con la figura del director, pero escapa a la función del dramaturgista. Se plantea así una dialéctica en el proceso de puesta en escena, entre la instancia crítica del que deconstruye la sistematicidad del sistema y la instancia del director como el momento de decisión que permite la creación de un nuevo sistema.

3. Entre la presencia y la fugacidad: ¿es posible la crítica del teatro?

- 14 Hasta aquí hemos intentado enunciar la importancia de una semiótica crítica que construya un modelo de análisis para problematizar el proceso de producción de sentido que se lleva a cabo en la transposición del texto dramático a la puesta en escena.
- 15 Quizás estemos ahora en condiciones de retomar la cuestión acerca de la pertinencia del teatro para interrogarnos sobre la función crítica, comprendida como una operación inmanente al acto de creación. La obra crítica es la operación de descomposición y recomposición que sufre el texto social para producir una crítica de la realidad en tanto texto, y el teatro, en este sentido, tiene por su carácter de acontecimiento de *cuerpo presente*, un privilegio especial. Este privilegio consiste en la presencia del cuerpo como elemento necesario para que haya teatro. Cuerpos de actores, cuerpos de espectadores, cuerpo social. La idea teatro como vimos antes, está incompleta en el texto dramático. En palabras de Badiou, la idea está retenida en una suerte de eternidad, pero mientras está detenida en el libro, la idea teatro no es todavía ella misma, sólo adviene en la brevedad del tiempo de la función teatral. Por ello, el teatro es el único arte que tiene que completar una eternidad por lo que le falta de instantáneo; es, podríamos decir, una "instantaneidad" y entonces no representa nada, no interpreta nada sino que complementa con cuerpos la idea del texto dramático. Dice Badiou: "el teatro como verdad es un nudo especial de la eternidad, de la singularidad y de lo universal, del triple sesgo de las figuras poéticas que él encarna, de la unicidad fugitiva de la actuación y de la universalidad del público" (Badiou 2005: 124). Este carácter de acontecimiento del teatro lo vuelve irreductible a la teleingeniería. El teatro es intelevisable, televisualmente invisible, su única posibilidad está dada en la "instantaneidad" de un presente compartido. Esto que lo hace único, que lo hace escapar inclusive de la reproductibilidad técnica, lo vuelve difícil para la crítica porque ella puede dar los ingredientes del teatro, puede describirlo y analizarlo, pero no llega a transmitir lo que ocurrió, no puede replicar el acontecimiento.
- 16 Esto nos lleva al otro punto fundamental del problema inicial, la crítica del teatro es necesariamente una metacrítica, se puede dar en relación con la presencia del acontecimiento, que como tal no se puede mediatizar ni televisar ni reproducir. La teoría crítica del teatro debe enfrentarse a este problema de manera perentoria porque de otro modo se reducirá a una valoración de opinión, a una esquematización o gramaticalización de elementos que carece de valor creativo y que de ningún modo forma parte del conocimiento.

17 No hay modo de que exista crítica teatral alejada del acontecimiento teatral, ignorante de su poder crítico de recrear la realidad; su razón de ser está en transformarse en un nuevo acto creativo de pensamiento, en revalorizar lo que nuestra época desvaloriza: la sustracción de la opinión, el interés por la eternidad, la desbanalización del tiempo, el coraje de la vida.

18 La crítica debe ayudar al teatro a resistir, a resistir a la desmaterialización de la imagen, a la ignorancia del tiempo, o su reducción tecnológica digital. La crítica debe tomar del teatro su relación con el acontecimiento porque fuera de ello lo que queda es silencio.

Notas al pie

[1] Citado en el texto de Butler, J. "Qué es la crítica" un ensayo sobre la virtud de Foucault". Pag: 3

[2] Nos referimos a la figura que surge en Alemania con Lessing (1767) denominada *dramaturg*, (termino que en español se traduce como dramaturgista para diferenciarlo del dramaturgo). Desde entonces, el dramaturgista es un participante indiscutible en la tradición teatral Alemana, aún cuando la delimitación del rol resulte problemática por las diferencias con que en caso es puesto en práctica.

Bibliografía

- Badiou, A.** (2005) *Imágenes y Palabras*, Buenos Aires : Ed. Manantial.
- Butler, J.** (2002) "*What is Critique? An essay on Foucault's Virtue*" (<http://www.law.berkeley.edu/cenpro/kadish/what%20is%20critique%20J%20Butler.pdf>). Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriandos, publicada también en el *webjournal multilingüe transversal: crítica* .
- Deleuze, G.** (1987) *La imagen- tiempo*. Estudios sobre cine 2, Barcelona: Ed. Paidós.
- Adorno, Th.** (1962) "La crítica de la cultura y la sociedad", *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, Barcelona: Ed. Ariel.
- Foucault, M.** (2006) "¿Qué es la crítica?", *Sobre la Ilustración*, Madrid: Tecnos.
- (1995) *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Kristeva, J.** (1969): "La semiótica, ciencia crítica y/o crítica de la ciencia", en *Semiótica I*, Madrid: Espiral, 1978.
- Pasolini, P. P.** (1972) *Empirismo Erético*, Milán: Ed. Garzanti.
- (1970) "Manifiesto para un nuevo teatro" en Duflot, J. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona: Anagrama.
- Peirce, CH. S.** (1974) *La ciencia de la semiótica* (Selección a cargo de Armando Sercovich), Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ricoeur, P.** (1985): "La construcción de la trama. Una lectura de la *Poética* de Aristóteles", en *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI, 1995.

Autor/es

Yamila Volnovich es Lic. en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de Gral. San Martín. Es docente de Estética y Teorías Teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y de Semiótica del teatro y Crítica teatral en el Instituto Universitario Nacional del Arte. Dirige una investigación sobre la dimensión ético-política del arte contemporáneo II: artes escénicas e imagen técnica, especificidades e interrelaciones. Ha publicado artículos en *Territorio Teatral*, revista del instituto de investigaciones en teatro del DAD-IUNA; *Cuadernos de Ética*, revista de la asociación de investigaciones éticas y *Kilometro 111*.

vyamila@yahoo.com

Sandra Torlucci es Profesora en Letras, docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad del Cine y el Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte. Publicó artículos sobre semiótica del cine y del teatro en numerosas revistas y en el

año 2003 recibió la Beca de Investigación del Fondo Nacional de las Artes. Fue dramaturgista de varios espectáculos teatrales y codirigió junto a Teresa Sarrail *Té de reinas* de Eugenio Griffero y *Muñeca* de Armando Discépolo. Actualmente es Decana del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA. storlucci@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar