

La categoría de "nuevo" en la crítica cinematográfica y teatral.

Por Mariel Falabella, Elida Moreyra

Maestrías de la Maestría en Diseño de Estrategias de Comunicación – UNR.

"Nuevo es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que una palabra positiva." (Adorno, 36)

I – Introducción.

La particular visión que se posea respecto al campo de lo cultural, y en este caso, del específico correspondiente cinematográfico y teatral, producirá una concepción no sólo acerca de la producción crítica – en tanto elemento diferenciado dentro de las múltiples y complejas operaciones de producción cultural – sino también de la multiplicidad de sujetos que intervienen y conforman esta trama en permanente redefinición.

En el presente trabajo¹ se plantean como fundantes tres situaciones: que existe un discurso específico, el discurso de la crítica (teatral y cinematográfica); que éste configura un momento particular en la producción de sentido que resulta de la obra que critica; y que además participa en la instancia general de construcción de representaciones acerca de esos dos ámbitos culturales. Ahora bien, ¿por qué reunir lo cinematográfico y lo teatral a partir de la mediación de la presentación/ocultamiento de la noción de "nuevo" por parte de la crítica? Porque la noción de *nuevo* es fundamental en tanto articula no sólo cuestiones relativas al "contenido", o a la forma de lo teatral y cinematográfico, sino que también aparece definiendo las relaciones entre individuos, formaciones e instituciones, gestadas y funcionales a ambos quehaceres, que se tornan constitutivas de este carácter. Así, cada uno de los tipos de relaciones que se establecen entre las distintas instancias involucradas en el ámbito de la producción cultural particular conocida como "crítica" coadyuva a la configuración e identificación de sujetos, de situaciones o de productos concretos que pueden llegar a considerarse "nuevos".

Por esta razón se hace indispensable constituir explícitamente el conjunto de definiciones que se considerarán al identificar a los intervinientes en el proceso de la crítica como producción cultural. Esto será abordado en los siguientes puntos, donde se comienza por el concepto de campo, para luego continuar con el de crítica, así como con los de los distintos sujetos, formaciones e instituciones que constituyen el ámbito de este trabajo.

II – La categoría de *campo*.

Las actividades culturales en general, han sido consideradas de acuerdo a una impronta definitoria, que ya proviniera del idealismo (caracterizándolas como molde que imprime un cierto espíritu homogeneizador sobre cada cultura particular) o del materialismo (considerándolas como producto de un orden social determinado), las preubicaba en una zona constante que no permitía ver la complejidad de relaciones que involucraban. Para subsanar esta simplificación, se considerará aquí al conjunto de las prácticas culturales, así como a la producción cultural en general, no sólo como efectos de un determinado orden social y económico, sino como elementos que actúan en forma variable aunque constante como constituyentes/constitutivos, en relación a ese orden mencionado.

De la misma manera, la identificación de la cultura en general, así como la actualización que de ella hacen cada una de las manifestaciones particulares de sus producciones, en este caso la crítica, dentro del complejo campo de ese orden social-económico-político (histórico en definitiva) que suele denominarse realidad, se considerará como directamente relacionado con su carácter de sistema de significación, que le permite, en tanto orden, reproducirse.

De lo anterior se deduce una reducción a los efectos de este trabajo, donde se podría plantear a la crítica como un caso particular de producción cultural, dentro del ámbito de la cultura definida en tanto sistema de significación, constituido-constituyente dentro de un orden social-económico-político determinado.

Frente a esta ubicación, el concepto de campo es el que permite articular la producción particular de los individuos conocidos como críticos, con las distintas formaciones a las que estos pertenecen, así como con las instituciones que los involucran. Cada uno de estos términos se concreta en un polo objetivo de fuerzas que se relaciona dinámicamente entre sí, y que será necesario analizar para desentrañar el conjunto de tensiones que intervienen en forma característica en el fenómeno de la “crítica”.

A lo largo del siglo XX diversas teorías sobre arte hacen más o menos hincapié en su carácter filosófico, histórico o crítico. En términos generales, los estudios modernos según Raymond Williams² ponen énfasis en tres aspectos:

1. “las condiciones sociales del arte”, donde encontramos enfoques estéticos, psicólogos e históricos que relacionan las condiciones sociales con un constante desarrollo del proceso humano; para lo cual establecen períodos con sus consecuentes tipologías particulares de formas artísticas.

2. “el material social de las obras de arte”, es decir la relación directa (no mediada), en tanto mero “reflejo” de la estructura.
3. “las relaciones sociales en las obras de arte”, donde aquel mero reflejo – de las obras de arte como encarnación de las condiciones materiales – es modificado por la concepción de “mediación”³.

Considerando esta última propuesta - que aparece en cierto sentido como superadora de las dos anteriores y se visualiza como pertinente a los fines operativos de identificar campos- se tomará a la relación específica entre la experiencia artística – léase cinematográfica o teatral - y su composición como una relación indirecta y a su vez complejizada por la acción de la crítica. Esta acción puede esbozarse alrededor de tres instancias, relacionadas con distintas posibilidades: la afiliación de los críticos a instituciones formales –como son las asociaciones, los sindicatos, colegios, gremios o confraternidades -; las manifestaciones públicas, explícitas y colectivas - derivadas por ejemplo de manifiestos, dogmas, corrientes y exposiciones -; por último, la identificación relacionada con una pertenencia grupal, que aunque de carácter informal, no institucional, y muchas veces de carácter provisorio, relaciona a los críticos alrededor de la consecución de un trabajo en particular –festivales, ciclos, etc.

III – La categoría de *crítica*.

Si bien los desarrollos críticos - a que se alude como corpus particulares en los estudios de caso que se desarrollan, más adelante en este trabajo - han sido seleccionados en función de su intento de dar cuenta de procesos de creación artística cinematográfica y teatral en Argentina, es significativo (y sustancial) precisar las evidentes influencias del campo internacional. Por lo tanto, si bien las formaciones específicas de cada región son relevantes, en la actualidad – y como correlato de la actividad señalada para el siglo XX – manifiestan una impronta que se emparenta con desarrollos que se pueden identificar como internacionales (o “paranacionales” en términos de Williams).

A partir de esta consideración se podría intentar la elaboración de un conjunto de características propias de este proceso de paranacionalización de la actividad crítica a los fines de no perder de vista el fenómeno general de este sector de la producción intelectual. Así, se podría afirmar que, en general, la actividad crítica se manifiesta con una impronta metropolitana. La gran urbe capitalina es el lugar desde donde revistas y libros marcan una tendencia que adquiere preponderancia nacional. Y son, precisamente, los trabajos intelectuales más relacionados con las publicaciones homólogas de otras nacionalidades.

Así, se mantiene y extiende ese contacto con la crítica internacional que marca sesgos, identifica homogeneidades y establece paradigmas de juicio frente a las actividades artísticas correspondientes. Ese emerger de un campo con elevada movilidad cultural que superó las fronteras del Estado-Nación en el siglo pasado, se hace más tangible en éste, donde la posibilidad de acceso inmediato a la actividad crítica - ya sea por medios gráficos, televisivos o directamente por Internet, aumenta las posibilidades de contacto y, por

consecuencia, los intercambios. Estos flujos pueden determinar, a partir de la dinámica inyectada por fenómenos como la globalización, aquellas “innovaciones observadas frecuentemente en las actitudes hacia el lenguaje y hacia la significación visual heredada de los objetos” que mencionaba Williams⁴, y que aquí serán significativas en cuanto son apropiadas para identificar campos de interacción entre los distintos sujetos involucrados en la actividad crítica.

Frente a la cuestión de las formaciones propiamente relacionadas con la crítica, puede considerarse que si bien cada período más o menos estable ha reconocido “escuelas” también se deben reconocer las organizaciones “independientes” y el importante papel de los llamados “grupos de ruptura”. Esto se relaciona con una actividad crítica, basada en general sobre algún precepto o posición respecto a la concepción acerca del *hacer* en determinado arte, que convocaría a un tópico que se hará sustancial más adelante, referido a la crítica como un tramo más de la actividad artística.

La crítica, en tanto producción cultural, no puede obviar su referencia a las determinaciones de las formaciones sociales que la objetivan. Apelando a ellas, en el sentido de agrupaciones, vemos que adquieren distinta pertinencia de acuerdo con las condiciones sociales de producción con que se las relaciona. Así, a la hora de dar orden a través de un nombramiento (y con la consiguiente búsqueda, interpretación y selección de los rasgos, tendencias notables y que permiten la homogeneización) la complejidad de la historia actúa sobre la definición de estas formaciones.

Puede apreciarse entonces que movimientos, escuelas, círculos, ismos... de críticos no son un mero pasado ni una mera novedad, sino que deben ser pensados como sujetos de las operaciones de continuidad y de ruptura en las que se identifican. Las formas en que se los identifique, estarán sugeridas en esas variaciones, conectadas con lo heredado, o reconocibles por su oposición a lo que se considera ya antiguo, o para representarlo con una categoría que lo ubica en un lugar más específico, por ejemplo, lo tradicional, o lo clásico.

La existencia y dominio de una escuela de por sí tiende a monopolizar la circulación y los ámbitos de producción. No obstante, mientras exista una dominancia siempre existirán discusiones en torno a los criterios de selección, de crítica, sobre una obra.

Continuando esta línea es preciso plantear que, si podemos pensar provisoriamente en un teatro y un cine nuevos, habría que considerar si esta condición se hace o no extensiva a la función que aquí se trata, correspondiendo entonces considerar a las respectivas actividades críticas con el calificativo de “nuevas”.

Se torna, de este modo, imperativo abordar la cuestión de la crítica hoy, ya que genera discursos junto con la producción cultural también de hoy. Incluso sería pertinente, dada la postura expuesta, apelar a esos otros sujetos intervinientes en este campo: los sujetos productores de cine y de teatro junto con los sujetos productores de crítica de cine y de teatro. Precisamente, este argumento arrastra a una visión de la historia cultural que reconoce, plantea y cuestiona continuidades y paralelismos entre diversos objetos.

Efectivamente, tomando estos objetos en su materialidad, se podrá ver la relación de esos objetos con el sedimento de no sólo un pasado, sino de pasados que dejan huellas en sus reiteraciones continuas. Porque un objeto cultural, léase obra de teatro o película, no descansa de una vez y para siempre, en tanto obra plena y acabada, sino que sigue interviniendo desde algún campo que lo construyó para proyectarse y seguir construyéndose en otros campos. Y con las críticas sucedería exactamente igual (inclusive participando del mismo hecho): son otros objetos junto con aquellas obras de arte en circulación permanente.

Frente a esta situación de sujetos y objetos imbricados y produciéndose a lo largo de múltiples procesos es que se torna indispensable someterlos, según Barthes, a “procedimientos regulares de valoración”⁵. Pero, más allá de que todo otorgamiento de valor sobre sujetos y objetos suponga, por ende, una marginación de otros sujetos y objetos el problema de la crítica se relaciona a partir de la particular materialidad de estos objetos culturales.

El discurso de la crítica, por el sólo hecho de crecer a partir de otros discursos, - el lenguaje hablando del lenguaje- es observado con recelo parasitario. No obstante, ambos sujetos - el autor y el crítico - se encuentran en las decisiones que toman frente, en definitiva, a un mismo objeto, ya sea el discurso cinematográfico o el teatral o simplemente el lenguaje como soporte material de sus pasiones.

Incluso, esta llamada “segunda escritura” podría presentarse como una cuestión de límite en torno a la noción moderna de autor y los sujetos activamente partícipes en la operación: llamemos entonces al autor, al crítico y al lector. Ahora mismo, más allá de una cuestión de distribución de papeles se evidencia un problema de poder, es decir, el cuestionamiento en definitiva al propio sujeto autor de una obra artística. Porque, en palabras de Barthes: “Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso”⁶.

Sin embargo no debemos considerar a la crítica – una “verdadera” crítica esgrimiría Barthes - desde una función de mero juzgamiento, sino que por el contrario sólo le basta distinguir lenguajes, hablar entonces de otros discursos pero sin llegar a servirse de ellos⁷. Por supuesto que si todo discurso, a los fines de hallarse en un proceso comunicacional, debe contemplar la construcción desde un verosímil en circulación, también la actividad de la crítica deberá sustentarse sobre un verosímil que podemos llamar “verosímil crítico” y rescatar la “naturaleza simbólica de las obras”⁸. Este verosímil crítico será uno de los parámetros que se tomará, en el apartado sobre crítica cinematográfica como significativo en cuanto a la identificación de distintos campos en tensión dentro de la crítica.

En tanto vigilancia, la crítica aparece como un aguijón que perturba lo establecido por el autor en primera instancia, siendo de esta manera una forma para sacar a la obra del orden de las certezas, de lo definido. En cierta forma, no permite que ninguna obra se preste para ser un mero reflejo; la transformación de la obra producida de manera “vigilada” concediendo a la palabra (del autor y la suya) una función significante, es

decir, una producción guiada por sujeciones formales del sentido, recordando aquello de que “la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella”⁹.

Al hacer la crítica explícito ese segundo lenguaje, por encima del primero de la obra, trabaja en pos de una coherencia de signos¹⁰ en dos niveles discursivos: el sentido nace por la diferencia entre estos dos discursos, en la repetición de una originalidad con otros propósitos. Aquí, en la reproducción constante por parte del crítico, se establecen nuevos sentidos a partir de nuevas relaciones de los símbolos que constituyen la obra. No se reduce, ni se generaliza ya que se encuadraría en una operación cualitativa.

Ahora bien, considerando previamente la postura de Barthes sobre la crítica resulta imperiosa la necesidad de convocar – aunque en esta instancia de modo tangencial, ya que no se profundizará en toda la problemática respectiva – la visión de Walter Benjamin sobre la crítica de arte en el romanticismo alemán¹¹ ya que se evidencian múltiples zonas de contacto entre ambos autores. No obstante la situación de que el concepto que compete sea trabajado en relación a un movimiento cultural específico, es de suma relevancia el planteo en términos generales, reconociendo las transformaciones que el concepto de crítica ha sufrido en diversos momentos históricos (sin por ello caer en la mera historización, frecuente en algunos de los sujetos de la crítica teatral argentina). Por lo tanto, afirmamos que la cristalización de este concepto posibilita dar cuenta de un estado del arte y un estado de la cuestión (esbozados en los correspondientes apartados sobre cine y teatro y, en este último especialmente, respecto a la investigación en Argentina).

El término “crítica de arte (Kunstkritiker)” emerge en dicho contexto y se presenta significativo – llegando a ser propuesto como el “concepto esotérico fundamental de la escuela romántica”¹² -, y es empleado por los románticos ocupando el lugar de la expresión “juez de arte (Kunstrichter)”¹³. Se están considerando entonces tanto una instancia cognitiva como una valorativa y esta consideración que pone a los supuestos gnoseológicos al igual que a los estéticos como insoslayables en la obra de arte, propone un concepto fundamental que es la consideración del arte como forma de conocimiento. Esta línea de encadenamientos es la que se ha tratado de proyectar en el presente trabajo.

A partir de esta consideración puede establecerse una función de la crítica, que al estar tan ligada a la consumación de la propia obra de arte, la arrastra hacia el concepto de poética. El acto crítico, en tanto construye, y en cierta forma completa, el material original de la obra de arte, produce un borramiento del límite o la distancia entre crítica y poesía, porque en cada actividad ejercida por la crítica se producirá una nueva poética a partir de lo construido. Dando cuenta una vez más, entonces, del arte en tanto material cognitivo, es pertinente remarcar su propuesta de necesidad de lo incompleto en tanto espacio desconocido en el objeto artístico que deberá ser completado. De hecho, toda lectura que produzca contemplará accesos a una obra nueva.

IV – La categoría de *nuevo*.

Considerando que la problemática aquí planteada se sitúa en la Argentina, es pertinente pensar en los aportes realizados por las llamadas vanguardias en los años veinte y treinta específicamente en la ciudad de Buenos Aires. En ese período, lo nuevo se presenta – en tanto propuestas renovadoras de los “jóvenes”- como fundamento de las producciones literarias y críticas respecto a sus antecesores y contemporáneos.

Al respecto, Beatriz Sarlo plantea que “el espíritu de ‘lo nuevo’ está en el centro de la ideología literaria y define la coyuntura estética de la vanguardia”¹⁴. Y este espíritu de lo nuevo, con sus discusiones estéticas y políticas derivadas, es una ráfaga que llega e impregna – de uno u otro modo - la cultura contemporánea argentina. Dicha experiencia en el país, podría leerse como clave para contrastar con la situación actual: la emergencia de “lo nuevo” en las producciones teatrales y cinematográficas y la postura de la crítica como antecedentes de la problemática en Argentina.

La categoría de lo nuevo no tiene independencia, debe anclarse en la compañía de instancias previas que posibiliten, precisamente, la emergencia del concepto en tanto tal. Su relatividad inherente nos obliga a plantear respecto a qué o quiénes, algo o alguien posee características que puedan ser definidas e incluso – y tal vez, lo más importante – reconocidas socialmente como diferentes.

“Nunca como en estos años, los escritores argentinos produjeron tantos textos explicativos y polémicos, con una homogeneidad de tópicos y una coincidencia de perspectivas que permite identificar un corpus programático de ‘lo nuevo’. Las líneas principales están en Hidalgo, Macedonio, Borges y González Lanuza, y en los comentarios sin firma que publicaron las revistas. Son años de ofensiva al cuartel general: se discute el fundamento de valor de los otros, los viejos, los lugonianos, rubenistas o postrománticos; se expone el fundamento de valor de la nueva poesía”¹⁵. Cada momento y de acuerdo con las articulaciones específicas de su campo deberán acordar los rasgos de eso nuevo más allá que, por supuesto, circulen diversas concepciones al respecto.

En aquel período, como en cualquier otro, la instancia vanguardista divide al campo intelectual y produce distintas posiciones que se identifican en función de grados de adhesión o rechazo alrededor de lo “nuevo”. Sin embargo, pueden reconocerse dos vertientes bien diferenciadas; por una parte, lo nuevo para la vanguardia solamente como portación de novedades estéticas y, por otra, la visión de la izquierda como promesa de transformación posible en un futuro (revolución). A partir de esta disquisición se hace evidente que el propósito de la vanguardia del 20 no es pedagógico, no hay un público a educar (como en el caso del Teatro del Pueblo de Barletta) sino que le interesa mostrarse y provocar.

Podrá objetarse que la historia, las tradiciones y la dinámica actual de las dos disciplinas, cine y teatro, convocan formas diferentes de concreción de la crítica. Pero esa disimilitud está conformada por un cúmulo de variables que suscitan el interés exploratorio a los fines de identificar, en la actitud crítica, esa tensión manifiesta entre el crítico y los demás sujetos y objetos intervinientes en la situación comunicativa (la obra, el autor, el público, etc.) cristalizada en ese objeto que es la crítica. Las producciones, filmes y obras teatrales

en este caso, llegan a ser *de arte* (en el sentido de obras terminadas “provisoriamente”) a través de esta concreción, donde las formas de “interpretación, comentario, crítica”¹⁶ completan, amplían, o profundizan el proceso de acabado artístico.

La crítica cinematográfica (y el apelativo genérico involucrará en este caso solamente a los críticos de revistas especializadas)¹⁷ ha comenzado a definir a un grupo de cineastas y a sus productos filmicos como “Nuevo Cine Argentino”. A quiénes involucra, qué significa su pertenencia, y por lo tanto qué campo de la realidad cultural están definiendo los críticos en esa acción, es una cuestión que podrá continuarse en otra instancia más general: el desplazamiento de la preocupación del crítico por construir una “verdad” acerca de un caso particular del cine, hacia el campo más promisorio de pensar los filmes y sus autores/espectadores dentro de la dinámica del campo cultural específico. Es ese “verosímil” de que se hablaba anteriormente y que se retomará en el apartado específico sobre crítica cinematográfica desarrollado más adelante.

Lo mismo para el teatro, en el tipo particular de crítica teatral que trabajaremos, el concepto “nuevo” -por el contrario- se intenta cosmetizar. Se diluye paulatinamente, especialmente en los escritos del director de la revista Teatro XXI. Sin embargo, permanece – aunque demostrando evidentes rodeos a fin de no mencionar la palabra nuevo.

V - La crítica teatral

“En lo nuevo ¿dónde trazar la frontera
entre realidad y apariencia?”

Walter Benjamin¹⁸

Dado el material sobre el cual trabajaremos en este apartado se torna indispensable que, en primer término se delimite el campo de la crítica teatral, exponiendo entonces las características que la determinan en este trabajo en particular. Es así que, por reclamo del propio objeto teórico – como más adelante se explicitará -, plantearemos a las operaciones de recorte realizadas en este campo como emergentes en la propia actividad de los sujetos y objetos intervinientes en el específico teatral argentino y de la crítica argentina en particular.

A dichos efectos delimitaremos el campo de la crítica teatral considerando una crítica especializada que se escucha con entidad propia sólo en determinadas publicaciones que, en este caso, se relacionan directamente con trabajos teóricos y de investigación netamente académicos¹⁹. Este sería un primer límite (la crítica) de la frontera que iremos construyendo con las pautas del objeto (el teatro) y sus características materiales (lo nuevo) reconocibles en las técnicas (lo dramático) que posibilitan un acercamiento al contrato de lectura espectacular.

Luego del fenómeno político-cultural de Teatro Abierto en la Argentina de los años ochenta y del advenimiento de la democracia, emergen espacios y discursos teatrales periféricos que la crítica del momento presenta – y

engloba sin mayores disquisiciones – bajo diversas denominaciones que, en definitiva, demuestran una misma operación reduccionista del problema: se nos presenta lo “nuevo”, “joven”, “under”, “off” y “alternativo”²⁰ según se contemple como tópico, una cuestión generacional, un espacio de circulación, un discurso que atentara contra la doxa o los mecanismos de creación establecidos.

El año 1983 puede operar como bisagra y como quiebre. Bisagra por la aparición – en tanto continuidad – de los discursos neovanguardistas de los años sesenta y las experiencias en el Instituto Di Tella. Pero la aparición de otra generación de productores, que se suman a las ya consabidas discusiones del realismo versus absurdismo, en tanto herencia también de aquellos años, supone un quiebre considerable en la construcción de las estrategias discursivas por parte tanto de los teatristas como de los críticos²¹. También en ese año, junto con un renacimiento de la actividad de la crítica y de la investigación, se funda la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina (ACITA)²².

No obstante el empuje de dicha actividad en los años subsiguientes, a la fecha nos encontramos con una pauperización de la crítica de teatro en los medios de comunicación masivos. Dicho fenómeno se visualiza a partir de las restricciones – en crecimiento a partir del transcurso de los años - en las columnas de la prensa diaria. Como parte de dicho proceso de empobrecimiento, acentuado por las políticas del menemismo se destaca la desaparición espacial paulatina del discurso crítico teatral en tanto discurso producido por un profesional en los medios masivos²³. De este modo, y por comparación, los investigadores acuerdan en la aparición de un “fenómeno de compensación” dado a partir del nacimiento de numerosas publicaciones especializadas y de neto corte teórico²⁴.

Por lo tanto, los ochenta se presentan como una época de transición a partir de la cual emergerá una diferente situación en el campo teatral. La dicotomía entablada hasta el momento entre teatro tradicional y finisecular (XIX) y Teatro Abierto es recién superada a partir de las nuevas investigaciones de los años noventa. Las mismas presentan nuevas categorías que engloban diversas etapas del teatro en Argentina. Justamente, es en dicha instancia que los cambios no son sólo reconocibles en la teoría sino también en la práctica teatral, puesto que se inicia una mayor participación de esta crítica específica - que recuperamos en el presente artículo -, con avances en la investigación sobre el campo teatral y la instauración de nuevos espacios de reflexión²⁵.

Si bien existen diversas publicaciones de revistas especializadas sobre el quehacer del teatro en Argentina, Latinoamérica y el mundo - con sus correspondientes grupos y organizaciones como responsables de edición - nos circunscribiremos a los actores involucrados especialmente en la revista Teatro XXI²⁶. Publicada por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), cuenta con la participación, en su mayoría, de los mismos sujetos investigadores - teóricos del teatro y de las letras – que se agrupan en dos organizaciones diferentes que, sin embargo, tienen a la Universidad de Buenos Aires como institución madre

y aglutinante (incluso algunos de los investigadores participan en ambas organizaciones): el GETEA (Facultad de Filosofía y Letras) y el Área de Estudios de Teatro Comparado (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas)²⁷.

En la actualidad, y dentro de las organizaciones enunciadas, un grupo de críticos presenta a determinados teatristas y determinadas obras de actual y reciente circulación como “nuevo teatro”. En contrapartida, otro grupo de críticas prefieren para los mismos la utilización del concepto “teatro posmoderno”. Sin embargo, más allá de los evidentes intentos por escapar de dicha denominación, la propia apelación a la modernidad – encerrada en tanto discusión en lo posmoderno – engloba la inasible problemática de “lo nuevo” tal como se ha planteado con anterioridad en el apartado correspondiente. Precisamente, si bien Pellettieri desde el GETEA plantea la problemática en términos de procesos de modernización, no podemos dejar de resaltar que dichos procesos contemplan precisamente la categoría de “lo nuevo”. No obstante, es de destacar la intención expresa de superar – por parte de estos críticos – una mera concepción lineal única y cronológica de la actividad teatral.

En este sentido es que, en estos críticos-investigadores sobrevuela – siendo algo que los unifica, incluso con los sujetos teatristas – el trabajo sobre la visión de la dramaturgia. Es por esto, entonces, que reconocemos en sus discursos al concepto de “lo nuevo” reclamando ser atendido desde el concepto de dramaturgia²⁸. Porque - tal como hicimos referencia en el apartado específico, y analizaremos a continuación -, no existe un texto teatral acabado y, por correlato, no existiría un texto crítico acabado²⁹. Nuestro objeto (texto crítica), por ende, absorbiendo las características de su antecesor (texto teatro) retoma sus espacios y vuelve a tejer el discurso, desde una nueva mirada y para otras miradas, a partir de la trama primigenia.

En los últimos años de la década de los noventa aquel llamado “nuevo movimiento” de los ochenta es legitimado por la crítica de masas. Es una “nueva generación”³⁰, la de aquellos jóvenes iniciados en los ochenta, que comparte la escena y discute con otras generaciones de productores teatrales, la otrora reconocida “nueva generación del sesenta”. Estos “nuevos teatristas” o “autores de intertexto posmoderno” se encuentran más cercanos a la investigación teórica y reniegan – a partir de la lectura de los trabajos de dichos críticos – de los rótulos impuestos a priori. Por ejemplo, el grupo Caraja-jí – conformado por un grupo de autores como Rafael Spregelburd, Andrea Garrote y Alejandro Tantanián -, entra en debate a partir de la publicación de una especie de antimanifiesto que paradójicamente “manifiesta” la ausencia de dogmas y de autoridades a favor de la presencia de una diversidad de poéticas: “Nuestras ocho obras conviven en sus pacíficas diferencias y parecen rechazar todo discurso legitimante o paternalista. Son ocho direcciones de las miles posibles en las que ha estallado la producción estética en este fin de siglo argentino”³¹.

Una vez más reconocemos que la problemática de lo nuevo, en términos de producciones teatrales, debe ligarse – en esta instancia de la discusión – al concepto de dramaturgia. La propia explicación de dicha palabra encierra la tensión irresoluble que genera la adjetivación, en tanto novedad, de un sujeto o una producción teatral. Incluso, si seguimos mucho más allá, por el camino de la construcción en términos

técnicos de las obras –y escapando a las prácticas propuestas como de actualidad – hallaremos las continuidades y nudos donde lo nuevo insiste de manera obligada en presentarse. Tal vez, no como mera presentación, sino como recuerdo...

Un atisbo de irresolución – rayando lo trágico – es presentado por la particular construcción, de características mutantes, que encierra el objeto teatro. La complejidad de este objeto, precisamente, se instala cuando dictaminamos que no es mera literatura sino un discurso espectacular. Y, considerando así, al teatro como todo un artefacto en continuo rediseño, en cada presentación/representación que de una obra se realice, se hace un imperativo convocar a las expresiones de posibles partícipes espectadores de esa comunión - ya que es probable que, junto con los aplausos, alguien solicite: “¡otra!”.

No deja de ser sintomático que una de las tantas posibles respuestas del público encierre una problemática central a propósito del teatro como objeto de investigación, operaciones metodológicas pertinentes y, a su vez, del eje que proponemos en este trabajo. Si bien ciertas consideraciones escapan a los objetivos planteados no deja de ser importante – al menos – nombrar puntas a partir de las cuales podamos desprender, en otras instancias, las debidas especificaciones y profundizaciones.

“¡Otra!” es el grito que desde el público solicita que algo producido espectacularmente vuelva a presentarse, vuelva a “(a)parecer”. Sin embargo, la propia palabra, escapando al mero significado que se ancla en la repetición, ya presagia que nada, pese a los esfuerzos, volverá a ser igual porque, en “realidad”, la obra será “otra”. Probablemente, la celebración de cada una de estas situaciones comunicacionales que emerge de la propia materialidad de esta tecnología suponga la generación de placeres, placer tan cercano a la dinámica de los juegos infantiles: el gozo se encuentra, a través del pedido de reiteración, de ese “otra vez”, en la repetición de rituales sobre el manejo de los propios cuerpos involucrados como parte del juego. Pensemos por un momento en molinetes, ruedas, balancines³².

¿Cómo leer entonces las evidencias, cómo leer lo que se supone nuevo o – al menos – se presenta bajo ciertos aspectos que lo hacen original? Lo aparente, en nuestro caso, es la categoría de nuevo en las producciones teatrales. Significativo es si le sumamos que un importante grupo de obras – las llamadas “nuevas” y/o “posmodernas” – toman y resignifican objetos, artefactos, maquinarias discursivas y poéticas que recuperan modas pasadas, desechos, fragmentos como apariencia de discurso total³³.

Es probable que desde lo corporal podamos evidenciar el desgaste de lo nuevo, es decir, el desgaste al cual todo objeto es sometido por mandato de la moda. Entonces, son las vestimentas las que trocan frente a nuestra mirada, ya que el vestido – en tanto, ahora, reducto visible de lo nuevo – es la frontera entre el sujeto y el objeto, entre el cuerpo que recubre y el ambiente donde se presenta. De este modo, podemos leer las variaciones en las diversas capas textiles de este supuesto vestuario – parte del (a)parecerse – que textualiza las novedades tejiendo para ser “de nuevo algo viejo”.

Por supuesto que debemos recuperar, en esta instancia, aquello que planteamos en tanto “nuevo” y lo que la crítica específica reconoce como tal, sino también la acepción más amplia de fenómeno teatral. Esta problemática puede dirigirse hacia la conocida polémica ligada a la reproductibilidad técnica propuesta hace ya varias décadas por Benjamin³⁴. Desde una visión que acerca al teatro a la técnica, en tanto construcción permanente en la interrelación de sujetos y objetos, la obra de teatro siempre será nueva puesto que su propio soporte material no permite instaurar una huella definitiva y demarcatoria que limite significados. Obviamente estamos surcando el nivel de la puesta en escena (que se desprende del texto teatral) para poder incluso pensar en términos de dramaturgias contemporáneas³⁵.

Por lo tanto, frente a nuevas formas técnicas emergen nuevas sensibilidades y, entonces, lo nuevo como mediación plasma la innovación estética respecto a sus técnicas específicas y su mensaje. Son tejidos para la ocasión, que operan de acuerdo a un verosímil de época y pueden medir la “sensación térmica” discursiva de los sujetos teatristas y críticos. Las operaciones dramáticas precisamente actúan transformando obras supuestamente “cerradas” en obras abiertas a la segunda lectura desde una situación social determinada para ser reconocida por un público consustanciado con la temperatura de su estación.

Tanto los conceptos de nuevo como de posmoderno pueden llevarnos a una deshistorización y universalización del fenómeno teatral, para lo cual nos veríamos obligados a emplear categorías más específicas como “teatro en Buenos Aires”, “teatro en Rosario”. De este modo, podríamos acercarnos al imaginario social que construye cada uno de estos ámbitos y, junto con sus particulares técnicas y modos de construcción, dialogar perfectamente con aquellas categorías más abarcadoras y generales. Habilitaríamos, así, una propuesta de tensión entre la diversidad de los contextos de producción con sus discusiones dominantes

IV - Lo “nuevo” en cine.

Diversos artículos escritos durante los últimos años refieren a un grupo de cineastas jóvenes que introduce en el campo de la producción cinematográfica nacional, tanto una cierta renovación en materia de lenguaje como una inspiración y concreción original en la manera integral de hacer cine. Esta recurrencia tópica se cristaliza por último en el libro de reciente publicación “Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación”³⁶. Así, a los tantos movimientos designados como nuevos en el mundo del cine (Cinema Novo Brasileño, New American Cinema, Nouvelle Vague, Nuevo Cine Alemán, Nuevos Directores Checos, etc.), se agregan las distintas olas de “nuevos” señaladas en el cine argentino, la de la década del ‘60 y la del ‘80; y por último, ésta, identificada a partir de mediados de los ‘90.

Un hecho objetivo es el que marca esta fecha. Se trata del estreno (Junio’95) de “Historias Breves”, selección de cortos realizados por jóvenes estudiantes o graduados de cine, beneficiarios del subsidio INCAA de ese año. A partir de allí, más realizaciones de esos mismos autores, así como de otros, van concitando el interés

de los críticos por homologarlas a este fenómeno, que comienzan a delinear como lo que se cristalizará finalmente en la referencia común de “nuevo cine argentino”. Pizza, birra y faso (A. Caetano y B. Stagnaro), Silvia Prieto (M. Rejtman), Mundo Grúa (P. Trapero), Bolivia (A. Caetano), La Libertad (L. Alonso), Modelo '73 (Rodrigo Moscoso), y La ciénaga (L. Martel), son de los títulos más citados de esta renovación.

A lo largo de un siglo de cine, ha aparecido en repetidas oportunidades la categoría de “nuevo” partiendo del interior de la actividad de realización cinematográfica. Una de sus formas más conocidas es el manifiesto, que a manera de documento fundamental sienta las pautas que han de seguir los realizadores que quieran constituirse en integrantes del grupo: el manifiesto de “The Group” para el New American Cinema, el “Manifiesto de los Nuevos Cineastas Checoslovacos”, o el “Manifiesto de Oberhausen” para el Nuevo Cine Alemán son algunos ejemplos válidos. En estos casos, hay una fijación de reglas que se consideran condición para pertenecer al grupo y que han sido instituidas por él mismo. De esta manera, aceptar la injerencia del productor en aspectos artísticos, hacer un cine pro-ruso, o dedicarse a retratar el “milagro alemán”, se convierten en motivos para dejar de pertenecer, respectivamente, a cada uno de los movimientos mencionados. Esta actitud funciona como una construcción de límites, que a partir de la diferencia con el afuera, para con los demás, o sea los “otros”, instaura una identidad propia.

En otras oportunidades la categoría de “nuevo” no proviene de los realizadores mismos, sino que se gesta desde fuera. Por ejemplo desde la crítica, que percibiendo características en común, en un determinado tiempo y lugar, engloba un conjunto de producciones, o de autores, bajo una denominación colectiva³⁷.

Si se parte de acordar que la acción de comunicar (de hacer común) definiciones, es una forma de construir “verdades”, se podrá afirmar que dentro del campo comunicacional, el crítico aparece como una figura susceptible de interés, puesto que su actividad profesional involucra la tarea de analizar, comparar, juzgar -y por derivación, definir- tendencias, movimientos, escuelas, vanguardias, corrientes, y demás conjuntos, heterogéneos o no, a partir de los respectivos actores, actividades y productos en que se concretan.

Esta tarea implica la apelación constante a categorías, modo en que se manifiesta la actividad del entendimiento, consistente en ordenar diversas representaciones bajo una representación común. Así, las categorías de “militante”, “de autor” o “negro” para el cine son las formas de una convención fugaz o sostenida, pero efectiva en términos comunicativos, que se expresa en el lenguaje y que al estructurar una clasificación, instaura relaciones características. Estaremos entonces ante una forma del poder consistente en tener acceso a la definición acerca de que es la realidad en un ámbito determinado, relación que se extiende también hasta la posibilidad de “naturalizar” ciertas categorías, haciéndolas entonces casi obvias, como sería el caso de lo “nuevo”.

La , primero recurrente y luego constante, alusión a la categoría de “nuevo” para referirse a cierto cine de los últimos seis o siete años, se presenta como una circunstancia susceptible de ser trabajada, pues redundante en la profundización de ciertos tópicos que son muy caros a la crítica cinematográfica, y se discuten como

constituyentes del presente de la actividad: el peligro de extinción de la institución conocida como crítica, la problemática relación crítica/cinefilia o la no menos conflictiva crítica/realizador. Estos puntos, además, tienen una estrecha relación con la construcción de un imaginario social acerca del cine en general y del argentino en particular, planteado en los objetivos señalados en la introducción. A partir de lo señalado, la propuesta será reconocer tres momentos del trabajo que redundarán en:

- el análisis de la posición de los intelectuales y de los artistas en la estructura formal dirigente, es decir los funcionarios relacionados con lo cinematográfico.
- el análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que los grupos ubicados en situación de concurrencia por su legitimidad intelectual o artística ocupan, en un momento dado del tiempo, en la estructura del campo intelectual.
- la reconstrucción del sistema de disposiciones socialmente constituidas que como “estructuras estructuradas y estructurantes”³⁸, constituyen el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de sujetos, y a las que una posición y una trayectoria determinada en el interior del campo intelectual, proporcionan una ocasión más o menos favorable de actualizarse.

Podría delimitarse para ese momento (1995) un campo cultural donde, en el plano específicamente cinematográfico, se distinguen una mayoría de intelectuales y artistas con escasa o nula participación en lo que a políticas oficiales de cine concierne; otro sector, integrado por figuras consagradas, con opiniones de peso, pero en franca oposición a la dirigencia política del quehacer cinematográfico, y por último un círculo allegado al director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, que por ese momento era el Sr. Julio Mahárbiz, caracterizado por su marcado acento nacionalista, costumbrista y telúrico, en lo que a preferencias estilísticas refiere. Así, la otorgación de créditos respondía, en un orden inverso, a ese círculo (Landriscina, García Ferré, Siro, etc.) en primer lugar, en segundo a casos como Subiela por ejemplo, y por último al primer sector nombrado.

Dentro de ese campo cultural, podemos identificar también el campo intelectual específico de la crítica, integrado por profesionales con formación académica, provenientes de las letras en su mayoría, aunque también de la filosofía, el periodismo o las bellas artes, y en algunos casos, directamente de las escuelas de cine. Dentro de este campo ubicamos a los integrantes de los staffs de las revistas Film y El Amante, compuestos por críticos y teóricos con formación académica en su mayoría, que a su vez se desempeñan en muchos casos como docentes (en niveles hasta universitarios), por otro lado enfrentados a la gestión dirigente de Mahárbiz. Esto no agota el panorama referido al cine en general, ni al de la crítica en particular. Otros sectores relacionados con la producción cinematográfica en general, los canales de televisión, la crítica televisiva, los críticos de otros medios que no son revistas especializadas, etc. no serán particularmente tratados aquí, sin que esto signifique una menor importancia con respecto al fenómeno del que se trata.

Por último, a partir de su pertenencia a estos dos campos, analizamos su práctica profesional desde la intención de identificar caracteres unificadores que nos permitieran hablar de algo común, caracterizado como la crítica, a los fines de poder relacionar esta práctica con los campos pertinentes, y colocarla en una relación que pudiera hacer visible la emergencia de la categoría de “nuevo”. Los caracteres unificadores aparecieron objetivamente en el análisis de las críticas realizadas al cine nacional. Así, pudimos identificar una constante relacionada con (y no es nuevo para la crítica, porque ya lo mencionaba D. Bordwell en su cuasi historia de la crítica cinematográfica norteamericana) la utilización de dos formas alternativas mezcladas en distinto grado. El análisis intrínseco, semiótico, de las obras, alternado y mixturado con el análisis sintomático, sociológico, de la misma. (La apelación a la variable psicologista combinada con la investigación histórica. La utilización de modelos deductivistas complementados con momentos inductivistas.). Frente a la apelación pragmática aplicada a los objetos analizados, surge esta categoría de “nuevo”, tanto fundada en cuestiones relacionadas con la puesta en escena, la narración o la utilización de la luz, como en cuestiones relativas a la forma de producción económica, la postura frente a la consecución de subsidios o una forma innovadora de encarar la participación en festivales. Lo “nuevo” es una novedad integral, que parte de orígenes novedosos (son la primera camada de cineastas de escuela), se produce materialmente en forma novedosa (sin dinero, o con muy poco) y se concreta en obras novedosas (por sus temas y su lenguaje). Obviamente toda utilización del término “nuevo” implica un opuesto que le da sentido. Lo “viejo” no es más que lo que era “nuevo” en la década del '80. Así, Solanas, Subiela, De Sanzo, Galletini, Aristarain, (Ayala y Olivera, en cierta forma, ya habían dejado de serlo mucho antes) son llamados “dinosaurios” por estos jóvenes del “nuevo cine argentino”³⁹. Y lo “nuevo” solo toma sentido en cuanto dinámica de continuidad (esos dinosaurios han sido los maestros de los “nuevos”, así como los jurados en festivales y los avales a que recurren frente a concursos), y de ruptura con lo viejo.

Esta construcción anterior parece homologar la tensión existente entre ciertos sujetos de la producción cinematográfica (materializados en el modelo de ruptura/continuidad del nuevo cine con sus predecesores) , con la tensión entre los diversos sectores componentes de ese campo cultural donde ubicábamos a intelectuales y artistas relacionados con el cine. Los “dinosaurios” que nombran los jóvenes son los consagrados y los amigos de Maharbiz. Ellos integran ese otro sector que hasta ahora ha tenido poca o ninguna injerencia en la política cinematográfica, de la misma manera que el sector de la crítica que los identifica como nuevos.

Por otra parte, este “nuevo” cine argentino, va acompañado, al menos en los dichos de una parte de la crítica, de la intención de constituirse en una “nueva” crítica sobre el cine. Las expresiones de Sergio Wolf aparecen, en este sentido, como las más claras. Para él el terreno de la crítica es aun virgen, ya que registra una falta de debates entre estéticas, función prioritaria de la esperada “nueva generación crítica”. Para que esta se substancie, Wolf hace una propuesta directamente referida al lenguaje:

“Para diferenciarse de las generaciones anteriores, una “nueva crítica” tiene que sustentar esta distancia en una mirada, una apuesta, un método, un tipo de escritura que apunte al lenguaje, a la escritura fílmica. Lo afirmaba con precisión Roland Barthes, cuando sostenía que la crítica, para ser revulsiva, debe referirse al lenguaje en vez de sólo valerse de él, de emplearlo. Es en el lenguaje donde se dirimen los pleitos estéticos y no en las buenas intenciones”⁴⁰.

Roberto Pagés⁴¹, por otro lado, señala remitiéndose a Jean Paul Sartre, que una técnica de ficción siempre devuelve a la metafísica del autor, siendo la tarea del crítico definir esta metafísica, antes que evaluar una técnica⁴². Esta caracterización sería una expresión crítica con mucho más sustento que la fundada en el análisis argumental o de desempeño de actores identificada como “crítica” en muchos medios.

Por otra parte habría que agregar que un juicio es una conexión entre representaciones, donde la particularidad de tal conexión reside en que no es subjetiva, sino fundada en un verosímil social. Por lo tanto, no vale sólo para el sujeto particular que la efectúa tan sólo porque se haga de conformidad con una categoría, sino que es una regla, similar para todos los sujetos y que, por lo tanto, da necesidad y objetividad a todo lo que se reúne en esa percepción. Así, la categoría de “nuevo” es un concepto que refiere a un conjunto de modos característicos que por convención, nos habilitan para servirnos del respectivo término con una relativa solvencia. Ese conjunto de características señaladas como detalles de lo “nuevo” se ha concretado en una nueva institución: el “nuevo cine argentino”. Y este fenómeno tiene una fecha y un lugar. Es la idea de convención social planteada por Raymond Williams y que fue tangencialmente expresada en puntos anteriores. Es también la convicción de que el sentido es una construcción social, que lejos de fundarse en subjetividades, parte de lo social concretándose en una materialidad que tiene un tiempo y un espacio identificables históricamente, de los cuales a su vez depende la construcción del sentido pertinente.

VII - Conclusiones.

Este trabajo surgió del interés común relacionado con la actividad de la crítica, a partir de nuestras respectivas tesis de maestría. En ambos casos era recurrente la alusión a lo “nuevo”, y es entonces, que ante la posibilidad de confrontar esa categoría en los dos temas, se origina una dinámica de identificación de lugares compartidos, donde la comparación permite visualizar con mayor precisión trayectos, relaciones, y usos que se tornaban más escurridizos o de difícil caracterización, fuera de este emparejamiento. Así, recalamos operativamente en la opción de rastrear la incidencia del uso de la categoría de “nuevo” en la crítica teatral y cinematográfica, planteándonos encarar el trabajo en tres momentos:

Primero, investigar antecedentes, reunir y consensuar el andamiaje teórico en que nos íbamos a sustentar. Así, optamos por definir las categorías a utilizar: nuevo, crítica, campo intelectual, campo cultural. Precisamos los respectivos corpus, fundamentado su elección y relacionándola con los conceptos antes mencionados, y circunscribiendo nuestro trabajo de análisis a un período temporal específico.

En un segundo momento, realizamos el rastreo de la categoría de “nuevo” en las respectivas disciplinas, en los corpus ya determinados, e integrando su aparición a la constelación de relaciones que reconocíamos en la práctica crítica, para poder proponer modelos tentativos de utilización de esa categoría en los respectivos ámbitos críticos.

Por último, confrontamos los resultados, encontrando marcadas similitudes y enormes diferencias, momentos de desarrollo paralelo y momentos de franca contradicción. Esta metodología nos permitió poner en práctica la utilización del método comparativo, probar ciertos modelos de análisis, desligar algunas cuestiones substanciales concernientes a la utilización de categorías por parte de la crítica, y cimentar algunos conceptos que se fortalecieron (como el de “campo”) y que serán de utilidad en nuestras respectivas tesis.

La concreción de lo expresado anteriormente nos permite arriesgar algunos conceptos que a manera de conclusiones provisionarias se expresan a continuación:

En primer lugar, es importante mencionar que a partir de trabajar la cuestión del lapso temporal que se tomaría para las dos instancias temáticas originales - la crítica cinematográfica y la crítica teatral, y esto en referencia a sus dos objetos respectivos, el cine y el teatro - encontramos que la fecha pensada originalmente como punto de partida, 1983, presentaba una particularidad interesante desde el principio. En el caso del teatro, esta fecha suponía un proceso que comenzó con el advenimiento de la democracia y que no presentaba rupturas marcadas en los últimos veinte años. En el caso del cine - por un dinamismo mucho más evidente, al menos en esta etapa - se presentaba un primer momento conocido como nuevo, un segundo momento de impasse a principios de los noventa y, por último, el “nuevo cine argentino”.

Esta sucesión de momentos claramente identificables, donde puede observarse una situación expresamente “novedosa” en los últimos siete años, hizo que se optara por este lapso para el específico cinematográfico, aunque estos hechos deberán ser trabajados en otra oportunidad, y con mayor profundidad para verificar si en realidad existe esta aceleración en la dinámica de la producción cinematográfica y su entorno, con respecto a la teatral y el suyo.

En segundo lugar, al acercarnos al campo intelectual del crítico a partir de identificarlo como el lugar simbólico donde se otorga imagen pública a la obra, incorporamos fases de construcción del significado de las mismas, posteriores a su momento de producción. Es decir, reubicamos la definición de obra significativa en un campo más vasto, el de la producción cultural, implicando en su constitución del sentido al propio observador, en este caso el crítico, aunque también, siguiendo la misma línea, al espectador en general. Esta ampliación del ámbito de pertinencia de construcción del sentido anulaba en nuestros respectivos trabajos, la disrupción tajante entre obra de arte/crítica de la obra de arte. Dicha posibilidad nos permitió transitar otros puntos que no habían sido evaluados originalmente como parte de este trabajo.

En tercer término, si bien nos referimos a la crítica “académica”, se reconocen las evidentes relaciones con otro tipo de crítica que, como práctica significativa, intentaría conservar/reproducir una puesta en escena

específica (temporalmente localizada) – cuando nos referimos a lo teatral particularmente. Destacamos así la posibilidad de esta llamada crítica “inmediata” – de la prensa masiva, para un consumo efímero y sin distancia crítica como registro⁴³. Es entonces que, si consideramos un espectro ampliado de la crítica, visualizamos recorridos distintos para la crítica cinematográfica y para la teatral, aunque ambas son confluyentes en un punto común: el de la pauperización. La aparición en los medios masivos del crítico “integral”, es decir que toma todos los temas que hacen al campo artístico, desplaza su especificidad profesional para convertirlo en mero divulgador de la novedad artística.

El teatro en tanto fenómeno espectacular, y de acuerdo a su materialidad, no cuenta con un soporte propio que le permita dejar constancia de la situación espectacular, es decir, del momento único e irrepetible de la puesta en escena. Este teatro “siempre nuevo” podría redundar en una crítica permanente. Frente a esto, el cine se presenta como el soporte para la repetición, circunstancia que podría redundar en un menor caudal de producción crítica. Contrariamente, y por supuesto relacionado con que el mercado cinematográfico es mayor que el teatral, la crítica cinematográfica ostenta una marcada diversidad en cuanto a producción así como un número substancialmente mayor de trabajos realizados.

Por último, la relación campo/crítica aparece como substancial en cuanto permite apreciar esa constante dinámica entre lo externo y lo interno, entre la posibilidad de establecer reglas y aglutinarse alrededor de ellas, a la vez que desde afuera se reconocen características que determinan particulares estructuras. Esto podría traducirse en dos caminos diversos en el reconocimiento grupal de lo mencionado como “nuevo”. La crítica cinematográfica reconoce un conjunto de características “nuevas” en un grupo de realizadores y los designa. Posteriormente, cualquier realizador puede pertenecer si adhiere a estas características. En un proceso inverso, la crítica teatral puede clasificar la emergencia de actores sociales y sus productos artísticos bajo el rótulo de lo nuevo/posmoderno, reconociendo además la multiplicidad de voces que esta gran conceptualización contiene, pero los sujetos así nombrados, sólo se reconocen en relación momentánea, producen determinadas obras para más adelante configurarse en torno a otro proyecto. No se identifican como movimientos, escuelas ni ismos, renegando de esta clasificación, e incluso tomando como consigna – para sus obras y/o debates públicos – la muerte de lo nuevo.

Notas y Referencias.

1. Que surge de la confluencia temática de las tesis de maestría en Diseño de Estrategias de Comunicación, aún en etapa de investigación, de las dos autoras. Se trata de “La relación entre estética y técnica, a partir de la problematización de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, en la producción cultural de El Periférico de Objetos” de la Lic. Mariel Falabella, y “Análisis de la crítica sobre cine argentino en la revista *El Amante*” de la Lic. Elida Moreyra.

2. WILLIAMS, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1981. pág. 20.

3. Dentro de los trabajos del Instituto de Frankfurt en general, son relevantes las críticas y discusiones de Benjamin y Adorno, en particular que refieren al tema.

4. WILLIAMS, Raymond. op. cit. p.78.

5. BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Siglo XXI Editores. México, 1998, p. 9.

6. Ibidem. Pag. 13.
7. Ibidem. Pag. 14.
8. Ibidem. Pag. 42.
9. Ibidem. Pag. 68.
10. Ibidem. Pag. 66.
11. Haremos referencia precisamente a la tesis doctoral de BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Península. Barcelona, 1995.
12. Ibidem. Pag. 81. Desde una postura kantiana, "Ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad", a propósito de la visión romántica del concepto de crítica.
13. Ibidem. Pag. 83.
14. SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1996. Pag. 95.
15. SARLO, Beatriz. Op. Cit. Pag. 104.
16. ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*, Orbis, Buenos Aires, 1985, pag. 255.
17. En general sólo involucraremos crítica de cine publicada en medios específicamente cinematográficos. En este caso particular al producido por el staff de *Film y El Amante*.
18. BENJAMIN, Walter. Vol. V: Das Pasaggen-Werk. Ed. Tiedemann (1982), p. 1217. Citado por Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. La Balsa de la Medusa 79. Madrid, 1995. p. 111.
19. Acordamos entonces con la postura de Patrice Pavis, quien plantea que "no deberíamos separar radicalmente la actividad del crítico teatral y la del autor de artículos de revistas especializadas o, incluso, de trabajos más documentados y de carácter universitario". PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Barcelona, 1998.
20. Al respecto de esta adjetivación en tanto búsqueda apresurada – de la crítica de prensa masiva - por clasificar producciones y productores que escapaban al ámbito del teatro realista y absurdista.
21. En el campo de la crítica teatral a nivel internacional, y especialmente en Francia, se reconoce por "nouveau théâtre" a las obras de Ionesco, Beckett, Adamov; es decir, este nuevo teatro delimita al teatro de los años cincuenta y lo caracteriza a partir de las marcas de los llamados autores "absurdos".
22. ACITA realiza las primeras jornadas sobre la problemática teatral en 1984. Sintomático a los fines del presente trabajo resulta su disolución en el año 1993. Es en 1994 cuando surgen dos entidades que separan a los críticos (CRITEA) y a los investigadores (AITEA).
23. Debemos considerar no sólo una pérdida del espacio sino también una banalización del lenguaje empleado por la crítica, diluyéndose así el vocabulario específico del crítico teatral profesional. No obstante, reconocemos que un acabado análisis debería dar cuenta de las condiciones materiales de producción, circulación y consumo de las críticas en los grandes diarios argentinos (por ejemplo, consideraciones sobre las técnicas y formatos, lectores y modos de lectura, etc.).
24. DUBATTI, Jorge. "El teatro frágil. Procesos de pauperización y de cambio en el teatro argentino actual". En: *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel. Buenos Aires, 1999. pp. 25-40.
25. Al respecto considero fundante de este impulso en la investigación en el país el texto de PELLETIERI, Osvaldo, *Cien años de teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires, 1995; y su trabajo de investigación en el CONICET (1985-1989).
26. A grandes rasgos podemos enumerar, entre otras, las siguientes publicaciones en circulación: Teatro al Sur (directora Halima Tahan); Teatro XXI (director Osvaldo Pellettieri); Teatro Celcit (director Carlos Ianni).
27. En la actualidad el investigador/crítico Jorge Dubatti y el teatrista Alejandro Tantanián se encuentran a cargo de dicha área del Rojas. Resulta interesante observar la relación que se establece – incluso en lo institucional - entre sujetos provenientes de distintas tradiciones: la crítica y la práctica teatral. También es sintomático leer los recorridos teóricos y artísticos específicos de ambos sujetos en este campo. Tantanián es parte de aquella llamada nueva generación que se hizo escuchar en los años ochenta mediante un "antimanifiesto" (Grupo Caraja-ji) publicado por el Centro Cultural Rojas. Observamos así que, tal como se caracteriza al teatro de los noventa y a sus sujetos productores, los mismos no reniegan del ámbito institucional. Es de destacar, en este caso puntual de la ciudad de Buenos Aires, la importancia que reviste la instancia de diálogo entre las distintas partes. Esta misma instancia, en tanto necesidad nutricional, se escucha en el campo del teatro rosarino (remitirse a las ponencias y posteriores discusiones en el Seminario "Quién ocupa el lugar del dramaturgo" organizado por la Escuela Provincial de Teatro y La Morada, Rosario, agosto de 2002).

- ²⁸ .Comprendemos a la dramaturgia en tanto conjunto de operaciones que, desbordando el mero texto dramático, construyen a partir de ciertos materiales “originales” un discurso espectacular ha ser consumido en una situación de recepción diferente para la cual fue elaborado.
- ²⁹ .El discurso de la crítica se reconoce en tanto otro texto que, a partir de la “segunda lectura”, emerge como obra individual.
- ³⁰ .Las obras de Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Ricardo Bartís – entre otros – se reconocen por parte de la crítica como grupo emergente en la ciudad de Buenos Aires de los noventa. Sin embargo, Osvaldo Pellettieri en particular menciona tipologías que diferencian a los teatrístas y sus producciones.
- ³¹ .DUBATTI, Jorge. Op. Cit. 39.
- ³² .Sobre este tema trabaja Benjamin en el artículo “Sobre juegos y juguetes” escrito en 1928. En: “Biblioteca” Año 1. Número 2. Abril de 1994. Buenos Aires.
- ³³ .De esta forma, la “novedad” no estaría ausente siquiera en lo “antiguo”. No obstante no estamos postulando la simple posibilidad de un “eterno retorno” ya que tal como lo establece Walter Benjamin: “precisamente lo que es más nuevo no cambia nunca; que esto ‘más nuevo’ en todas sus partes sigue siendo lo mismo constituye la eternidad del Infierno su búsqueda sádica de innovación. Determinar la totalidad de los rasgos en los que esta ‘modernidad’ imprime su huella significaría representar el Infierno”. Benjamin, Walter. Vol. V: Das Pasaggen-Werk. Ed. Tiedemann (1982), p. 1011. Citado por Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. La Balsa de la Medusa 79. Madrid, 1995. p. 111.
- ³⁴ .BENJAMIN; Walter. “La obra de arte en”. En: *Discursos interrumpidos I.*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- ³⁵ .En otro apartado de la investigación – no publicada a los fines del presente artículo – se desarrolla la relación sujeto/objeto especificando qué elementos de la situación espectacular se consideran como tales.
- ³⁶ .BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; y WOLF, Sergio (editores), Fipresci, Argentina, 2002.-
- ³⁷ . Otras tantas veces, la denominación de “nuevo” proviene de la actividad conjunta de realizadores, críticos y teóricos del cine, como es el caso de la *Nouvelle Vague*.
- ³⁸ . BORDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude; El oficio de sociólogo, Siglo XXI, Buenos Aires, 1994.
- ³⁹ . Los jóvenes realizadores de Historias Breves designan *dinosaurios* a los consagrados en los '70 y '80, mencionando que su cine quiere **decir**, mientras que el propio, *nuevo*, quiere **contar**.
- ⁴⁰ . WOLF, Sergio, “Diez reflexiones acerca de una nueva crítica”, en FERREIRA, Fernando, Luz, cámara... memoria. Corregidor, Buenos Aires, 1995, Pag.356.
- ⁴¹ .Del staff de El Amante.
- ⁴² . PAGES, Roberto, “Dinosaurio” en FERREIRA, Fernando, Luz, cámara... memoria. Corregidor, Buenos Aires, 1995, Pag.357.
- ⁴³ . López, Liliana B. “La crítica teatral (1976-1998)”, pp. 559-574. En: *Historias del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Tomo V: El teatro actual (1976-1998). AA.VV. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano). Director: Osvaldo Pellettieri Galema. Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, 2001. Y también, WOLF, Sergio, “Diez reflexiones acerca de una “nueva crítica”pp.354-356. En: *Luz, cámara, memoria...* Corregidor, Buenos Aires, 1995.