

Metacrítica teatral. Rehabilitación política de la crítica teatral mexicana



Andrea Isabel Castro Rivera (Zavel Castro)

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli,
Instituto Nacional de Bellas Artes, México
zavel.castro@gmail.com

*Fecha de recepción: 10/08/2022
Fecha de aceptación: 13/09/2022*

Resumen:

A partir de la identificación de tres problemas específicos que derivan de la tergiversación de la función valorativa de la crítica teatral en México, que la convierte en un ejercicio superficial, legitimador, policial y sexista, Este artículo realiza una crítica de la crítica, proponiendo una intervención analítica y minoritaria con el objetivo de reactivar su operatividad política al interior del sistema teatral.

■ **Palabras clave:** Crítica teatral; Metacrítica; Jerarquía; Política; Minoración.

Theatrical Metacriticism. Political Rehabilitation of Mexican Theater Criticism

Abstract:

Based on the identification of three specific problems that derive from the misrepresentation of the evaluative function of theater criticism in Mexico, which turns it into a superficial, legitimizing, police and sexist exercise, this article criticizes the critic, proposing an analytical and minority intervention with the aim of reactivating its political operation within the theatrical system.

■ **Keywords:** Theater Criticism; Metacritical; Hierarchy; Politics; Minority.

Introducción: visibilizar los problemas

Escribo este artículo con el propósito de abrir un diálogo sobre la crítica teatral que permita, por un lado, dismantlar y analizar los problemas que subyacen en su práctica vigente y, por otro, proponer alternativas que permitan reactivar su

operatividad política. Mis observaciones derivan de las particularidades del sistema teatral de la Ciudad de México; sin embargo, al coincidir con las conclusiones de distintas investigaciones realizadas en Argentina, Chile, Colombia y Costa Rica, deduzco que se trata de una problemática común que es posible abordar en conjunto con una red de profesionales interesadas e interesados en reconfigurar el ejercicio, mediante la realización de una metacrítica que examine sus elementos formales y simbólicos, así como las implicaciones ideológicas de los discursos que promueve.

Vale la pena apuntar desde el inicio que la necesidad de visibilizar la problemática de la crítica teatral y de imaginar estrategias de reconfiguración, atañe a mi postura política como crítica teatral, la cual a su vez responde a un ejercicio teórico-práctico y, en suma, vital, en torno a la crítica teatral, que no solamente constituye el área profesional a la que me dedico, sino que se ha convertido en la fundamentación ontológica de mi devenir como pensadora, escritora, curadora y docente. Esta práctica situada me ha permitido ensayar distintas posibilidades del ejercicio crítico y analizar los modelos de escritura, las estrategias narrativas y los mecanismos de poder que subyacen en la práctica vigente.

En conjunto, estas actividades me han hecho reflexionar sobre el estado de la crítica en la actualidad, a partir de una serie de preguntas: ¿qué es la crítica? ¿Qué significa *hacer* crítica? ¿Qué significa *ser* crítica? ¿Qué concepto de crítica sostiene el ejercicio de la crítica teatral en México? ¿Cuáles son los límites y alcances del modelo dominante de escritura teatral en México? ¿Qué tareas ha cumplido la crítica teatral al seguir este modelo? En función de estos interrogantes, propondré la articulación de estrategias para una práctica crítica alternativa. Este objetivo me conduce a las siguientes preguntas: ¿qué estrategias conceptuales, narrativas y políticas permitirían articular una práctica alternativa de crítica teatral, respecto al ejercicio dominante? ¿Qué concepto de crítica sostendría dicha propuesta? ¿Cuáles serían los objetivos de la reconfiguración de la crítica en ese sentido? ¿Cuáles serían sus límites y alcances? ¿A quiénes podría ser útil la reconfiguración de la crítica y de qué manera? En el presente artículo presento los primeros avances a los que he llegado en mi esfuerzo por responderlas.

Partamos de la idea de que la crítica teatral se ha reducido a un mero ejercicio de opinión basado en el gusto de quien escribe, cuya tarea principal consiste en calificar, recomendar obras e incluso premiar *lo mejor del teatro*, destacando aspectos estéticos que, al parecer de quien juzga, resultan sobresalientes como logro artístico o, simplemente, por haber sido realizadas por alguna figura *importante* dentro del medio teatral. Esta caracterización general hace patente el hecho de que, en la actualidad, la crítica es una práctica superficial, subjetiva e irrelevante, a través de la cual una persona autorizada se presenta como representante del público, aunque, paradójicamente, actúa como si fuera superior al resto de las espectadoras y espectadores.

El crítico se configura como aquel que comunica sus impresiones sobre un espectáculo y califica las obras; su autoridad lo avala para que la comunidad artística considere su evaluación como algo relevante y para que el público se convenza o no de comprar una entrada de la obra, corroborando con ello la certeza de sus comentarios. Con este *modus operandi*, asume las funciones de un juez que influye no solo en la comercialización de las obras, sino en la aceptación de las poéticas, haciendo de la crítica de arte un ejercicio superfluo del intelecto que le coloca más bien en el estatus de un opinador legitimado por un sistema sin cuyo aval, no formaría parte. En consecuencia, con frecuencia vemos surgir una mayor cantidad de personas interesadas en compartir sus opiniones y recomendar lo que les gusta, sin mayor preparación que la que les da el asistir constantemente al teatro y tener una plataforma con cierto número de seguidores.

No estoy diciendo que las espectadoras y los espectadores no tengan derecho a compartir sus impresiones ni que la democratización de la opinión no sea un ejercicio legítimo; lo que quiero señalar es que ni la opinión ni el comentario son la naturaleza más profunda de la crítica como un ejercicio intelectual situado en la evaluación de su propia época, por lo que no solo es equivocado, sino dañino que los comentarios irrelevantes de sujetos autorizados sean considerados como tales. Sin lugar a dudas, los textos espectaculares y plenamente subjetivos son una banalización que bien puede ser un ejercicio de opinión, pero no, en su sentido más pleno, *crítica*. Esta situación, en aras de su rescate conceptual y rehabilitación práctica, nos obliga a preguntarnos qué es la crítica.

Potencia política de la crítica

En su conferencia “¿Qué es la crítica?”, Michel Foucault define la práctica como “el arte de la inservidumbre voluntaria, el arte de la indocilidad reflexiva” (1995:8). De acuerdo con el filósofo, el ejercicio crítico está signado por una actitud de rechazo frente a las autoridades establecidas, cuya premisa consiste en rechazar de antemano todo aquello que haya sido aceptado como verdadero en obediencia a una autoridad. La práctica de esta *actitud crítica* consiste en visibilizar el nexo entre saber y poder, cuestionando los marcos de pensamiento que gobiernan a los individuos y a las sociedades y analizando los mecanismos que invisibilizan formas de pensamiento alternativas. La esencia de la crítica, por ende, está sostenida en esta pregunta constitutiva - “¿Cómo no ser gobernado *de esa forma*, por ese, en el nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos?”- que plantea Foucault (1995:7), para quien la respuesta a este interrogante le permitirá a quien la ejerce reconocer los elementos intrínsecos que condicionan sus modos de hacer y pensar, así como indagar la relación que guardan con un sistema de poder, descubriendo, en suma, las formas de gobierno que limitan su libertad.

Quien hace de esta práctica de cuestionamiento su forma de relacionarse con el mundo naturalizado deviene, pues, un *sujeto crítico*. Como podemos ver, la crítica no es solo un ejercicio intelectual, sino una forma de subjetividad política, toda vez que es una vía para interrogar los sistemas hegemónicos y sus preceptos, un instrumento mediante el cual se pone en riesgo la organización del conocimiento orquestada por el poder. Su naturaleza más propia está localizada en su etimología, al poner en práctica la facultad implícita en la que los griegos en la Antigüedad Clásica aplicaron a la crítica: *krinein*, de la cual deriva también la palabra *crisis*. Por lo tanto, la capacidad inherente al ejercicio crítico es poner en crisis el estado de las cosas.

En el texto “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, Judith Butler (2001) reflexiona sobre el concepto de crítica foucaultiano, enfatizando que éste consiste en cuestionar y poner en crisis los marcos de evaluación que determinan la forma en que deben pensar los sujetos: “La perspectiva de la crítica, desde su punto de vista, puede poner en cuestión los fundamentos, desnaturalizar las jerarquías sociales y políticas e incluso establecer perspectivas mediante las cuales se puede marcar una cierta distancia frente al mundo naturalizado” (Butler, 2001:4). La autora apunta que este concepto de crítica es más complejo que la noción popular de la crítica, que reduce la práctica a “descubrir errores” en las obras artísticas.

El pensamiento de Foucault sobre la crítica está íntimamente relacionado con el concepto y práctica de crítica política que, según Terry Eagleton (2021), deriva de la retórica clásica. En *Walter Benjamín o hacia una crítica literaria*, el crítico explica que la retórica es:

[...] una de las formas de crítica literaria más antiguas y venerables que conocemos. La forma más extendida de la crítica de la que se tiene testimonio no era estética, en el sentido que damos a la palabra: era una forma de lo que ahora llamaríamos <<teoría del discurso>>, dedicada a analizar los efectos reales de determinados usos del lenguaje en determinadas coyunturas sociales. Era una teoría altamente elaborada sobre prácticas significativas específicas, sobre todo acerca de las prácticas discursivas del aparato jurídico, político y religioso del Estado. Su intención bastante consciente era la de teorizar sistemáticamente sobre las articulaciones del discurso y el poder y hacerlo en nombre de la práctica política, para enriquecer la efectividad política del significado. (Eagleton, 2021:157).

A partir de esta definición, los críticos marxistas especificaron las funciones que debía cumplir la crítica en el campo literario: dismantelar los conceptos dominantes de la literatura, reinsertando los textos literarios en el campo de las prácticas culturales en general; deconstruir las jerarquías literarias y analizar el lenguaje de los textos para revelar el papel que tenían en la construcción ideológica del sujeto.

Desmantelar, reinsertar, deconstruir y analizar: estas operaciones componen la operatividad de la crítica según Foucault, para quien la tarea fundamental de la misma es examinar los mecanismos que vinculan las formas de gobierno con los discursos que sostienen a las estructuras institucionales reguladoras de las conductas de un conjunto de personas en una comunidad, restringiendo los modos de hacer y de pensar que no convienen a sus intereses. Así pues, la examinación del vínculo entre el saber y el poder comprende, por un lado, la interrogación de las ideas, categorías, discursos tomados como verdaderos porque han sido emitidos por alguna figura de autoridad; por el otro, la visibilización de formas de pensamiento y acción alternativas.

El concepto de crítica practicado por los retóricos, sistematizado por los marxistas y profundizado por Foucault, manifiesta el carácter político de la crítica, en razón de que su práctica tiene la capacidad de reconfigurar el orden establecido. ¿Qué podemos entender, en aras de comprender la tarea de la crítica, por este *orden establecido*? Jacques Rancière, en *Sobre Políticas Estéticas*, plantea que toda comunidad se organiza a partir de una división de lo sensible, que a su vez funda un “reparto de lugares” que fija modos de hacer, modos de ser, ocupaciones y lugares específicos (2005: 52). Entonces, podemos entender el orden establecido como eso que el filósofo francés llama “reparto de lugares”: la distribución de identidades y funciones, a partir del cual se estructura un sistema jerárquico que determina quiénes pueden formar parte del sistema y quienes no. De acuerdo con esta definición, la organización del sistema y la vigilancia de su cumplimiento son ejercicios policiales; por el contrario, toda tarea consistente en perturbar el orden, haciendo visible lo que el reparto mantenía oculto o en un segundo plano, es *política*: “La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005:15).

El reconocimiento de la operatividad política de la crítica desvela que, en sentido profundo, la función primordial de la crítica supera la tarea de calificar las prácticas y los objetos. De acuerdo con el planteamiento que he desarrollado, el ejercicio crítico se dirige al análisis y a la intervención política de la estructura de poder, interrogando sus fundamentos, reconfigurando sus mecanismos y redistribuyendo la jerarquía que lo sostiene. Es importante subrayar que la operatividad de la crítica es continua, de tal suerte que no puede fijar modos de hacer ni de pensar; de acuerdo con Butler (2001), Eagleton (2021) y Foucault (1995). Esto resulta fundamental para mi reflexión y mi propuesta: la crítica no busca tener consecuencias normativas, sino servir como una vía de distanciamiento frente a las autoridades establecidas (Butler, 2001: 31).

En consecuencia, toda vez que la crítica teatral se asume como una manera de instituir discursos, categorías y modos de hacer, debe ser sometida -o someterse ella misma- al cuestionamiento de sus marcos de pensamiento. Cuando apelo al sentido profundo de la crítica teatral, pienso en una práctica que no es preceptiva, sino que, por el contrario, guarda distancia sobre sus propios resultados, que se interroga a sí misma, que analiza su relación con el sistema dominante, que examina los mecanismos que habilitan su operatividad como agente de poder y modifica sus elementos, evitando así su estabilización y su sometimiento a distintos modos de gubernamentalización. Todo este ejercicio de autoconciencia deriva en algo fundamental: una deconstrucción y reconfiguración constantemente de sus elementos, que le impide sistematizar una metodología, imponer un formato de escritura y fijar reglas para su *praxis*.

Como práctica política, la crítica es, en términos de Gilles Deleuze (2020), una *operación*. En *Un Manifiesto Menos*, el filósofo conceptualiza una intervención a la que llama *minoración*, la cual es, fundamentalmente una *operación crítica*; según detalla, sirviéndose del análisis del procedimiento de adaptación y dirección del director teatral Carmelo Bene, el procedimiento consiste en *sustraer* los elementos estables de poder de las representaciones teatrales para “hacer nacer y proliferar algo inesperado” (Deleuze, 2020: 14), despejando “una nueva potencialidad teatral, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio” (Deleuze, 2020: 17). Deleuze designa como *mayores* a los elementos que representan o constituyen un sistema de poder, mientras que los *menores* son los elementos variables que se resisten a ser estandarizados.

Siguiendo mi planteamiento sobre la crítica, es posible relacionar *lo menor* con los modos de hacer, los modos de ser, las ocupaciones y lugares que no han sido fijados por el sistema o que no forman parte del reparto de lugares, así como con las formas de conocimiento que no se han institucionalizado ni formalizado en categorías y/o discursos. Es aquello lo que *hace política* mediante acciones y discursos que buscan reconfigurar el orden. *Lo mayor*, por el contrario, es aquello que *hace poder*, al reforzar el reparto de lugares del sistema, términos de Rancière, es lo que apela a lo policial. Si regresamos al concepto de operación, la minoración es una operación política que permite visibilizar el carácter artificial de todo sistema de poder; es, para decirlo de una vez por todas, un *hacer crítica* en su sentido más explosivo.

He retomado los conceptos de Deleuze (2020) dirigidos a pensar ciertas manifestaciones de la representación teatral como ejercicio crítico, porque me parecen imprescindibles para ejercer una crítica de la crítica teatral, a la cual es preciso intervenir para extraer aquello que *hace poder* en la organización de sus discursos. Para ser más clara, propongo que para que la crítica teatral responda a su naturaleza profunda, hay que *minorarla*, es decir, diagnosticar los elementos que hacen poder en la crítica teatral, para extirparlos y hacer visible lo que hasta entonces no lo era. Para esta intervención, ha sido preciso que nos detengamos a pensar en las razones que explican la particular distribución de lugares del medio teatral. Ahora, analizaré la distribución que obedece a la institución académica, la que ha sustentado las maneras de hacer crítica de arte, expulsando al teatro y la crítica teatral.

Crítica de arte e institución académica

La institución académica ha extendido ampliamente el concepto de crítica como una práctica intelectual, pero, sobre todo, como una disciplina, cuya finalidad consiste en valorar las cualidades de las obras de arte. Esta definición soporta el carácter evaluativo de la mayoría de las corrientes de crítica en la actualidad. En el artículo “¿Qué es crítico? Apuntes para la historia de un término”, Fernando Leal Carretero (2003)

explica que esta definición obedece al concepto clásico de crítica, la que, según el filósofo, se originó en la antigua Grecia para designar una práctica intelectual que consistía en discernir las cualidades de las obras literarias y distinguir a los buenos autores. Para ejercerla era necesario pasar por un largo proceso de formación a los efectos de adquirir un conocimiento profundo de la tradición literaria (Leal, 2003: 246). Esta preparación era fundamental, pues además de distinguir las cualidades de las obras, la crítica también servía para conservar, profundizar y enriquecer el conocimiento sobre el legado artístico. Por lo anterior, la crítica era comprendida como un trabajo arduo que requería humildad, en tanto que exigía la disposición de declararse pequeño ante la grandeza de la tradición (Leal, 2003: 248). En sus orígenes, la crítica era una disciplina que servía exclusivamente para discernir y valorar las cualidades de las obras literarias; sin embargo, el concepto clásico atravesó los siglos hasta llegar a la institución académica de las artes, donde se introdujo en el estudio de las artes plásticas, en las que se ha sistematizado como metodología cuya función principal consiste en *evaluar* las obras en función de los cánones artísticos.

En el artículo “Las estrategias de la crítica”, Anna María Guasch (2003) define la crítica de arte como la traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales, fruto de un diálogo entre el crítico y la obra de arte (2003: 1). De acuerdo con la historiadora del arte, este diálogo implica la realización de tres operaciones fundamentales: la descripción de los objetos, la interpretación de su sentido y, finalmente, la evaluación de sus cualidades. Según Guasch, la crítica de arte es una práctica compleja que asume, por un lado, el carácter de un análisis científico o histórico, es decir, objetivo, y por otra, un carácter subjetivo que deriva el gusto del crítico-intérprete de la obra (Guasch, 2003: 2). Esto significa que la evaluación final se apoya tanto en la apreciación sensible del objeto como en el análisis derivado del conocimiento teórico del arte, a partir de lo cual los críticos y críticas proponen interpretaciones de las obras, asignándoles distintos significados en función de una perspectiva teórica que permite la argumentación clara y distinta. En consecuencia, este tipo de crítica reconoce la multiplicidad de interpretaciones posibles que desprende toda obra artística, procurando revisar y actualizar sus marcos teóricos con el fin de producir nuevas lecturas.

De acuerdo con el filósofo del arte norteamericano Arthur Danto (2003), la pluralidad de interpretaciones que supone la crítica de arte se potenció con la llegada del arte contemporáneo, demandando con ello su reconfiguración. En *La Madonna del futuro*, el filósofo plantea que las obras producidas a partir de la segunda mitad del siglo XX hicieron que la crítica, en lugar de concentrarse en evaluar las obras, sirviera para producir preguntas sobre el fenómeno artístico; así pues, en lugar de aprobar o desaprobar las obras en función de cánones que no conseguían ajustarse a las nuevas condiciones artísticas, la crítica académica devino un ejercicio filosofante que ponía a prueba las teorías existentes sobre el arte, al tiempo que producía nuevas. A partir de ahí, las preguntas que produce la crítica de cara al arte contemporáneo tienen la finalidad de pensar los significados de las obras y las estrategias estéticas mediante las cuales dichos significados se articulan, de manera tan variada dada la naturaleza múltiple de lo contemporáneo (Danto, 2003: 12).

En *Beyond the Brillo Box*, Danto (1998) profundiza sobre la producción de preguntas que genera una obra, denominando como “razones del arte” a las interrogantes que cada obra plantea; según el filósofo, el replanteamiento de las mismas permite resignificarlas y desarrollar nuevas interpretaciones. El pensador catalán Gerard Vilar (2004) retoma este planteamiento en su artículo “Las razones del arte” para precisar que la tarea de la investigación artística consiste, precisamente, en reconocer las razones que hacen de un objeto cualquiera un objeto artístico. Conforme a la explicación del filósofo, tras reconocer las razones de las obras, las investigadoras y los investigadores producen interpretaciones, susceptibles de ser sometidas a examen (2004: 42).

Al reconocer las razones de cada pieza, continúa, la investigación artística tiene la capacidad de generar, a su vez, nuevas preguntas sobre la producción, recepción, significación y vinculación de los objetos artísticos con “el mundo social, económico o natural y sus tradiciones” (2004:41). A partir de esto, podemos reconocer el carácter creativo de la crítica, en tanto que genera discursos e interpretaciones condensadas en un texto, es decir en una obra, a partir de otras obras preexistentes. Por otra parte, en el artículo “¿Qué es la crítica?”, Gerald Raunig enfatiza este carácter creativo de la crítica, precisando las operaciones que implica el ejercicio de criticar: en toda crítica participa tanto la práctica de la distinción empírica de las cualidades de los objetos como la *invención* que produce una nueva concatenación de significantes. Para Raunig, la crítica es, pues, una “praxis de recomposición” cuya finalidad es “hacer comprensible” las cualidades de una obra a través de una reinterpretación (2018).

Con base en las posturas anteriores, podemos afirmar que la crítica académica ha cumplido distintas funciones, siendo las principales: la distinción de las cualidades estéticas de los objetos, la valoración de las obras en relación a los cánones, la producción de preguntas sobre su significado, y la *invención* de interpretaciones. Estas características tienen, sin embargo, otro filo: es importante anotar que su manera de operar responde también a las relaciones de poder que confluyen en lo que Danto (2013) denomina “mundo del arte”, el cual comprende el conjunto de teorías, prácticas, creencias, reglas y roles que determinan qué se considera como arte en un determinado momento, así como los criterios a partir de los cuales se valoran las obras. Esto significa que el *mundo del arte* establece lo que puede ser considerado como arte y lo que no: ¿no se trata, en este sentido, de un sistema policial, fundamentado en un reparto institucional de lugares? A partir de esto, me pregunto qué razones ha esgrimido la crítica de artes académica para excluir a las artes escénicas de su mira, a excepción de la performance.

¿Por qué se ha negado a otorgar el estatuto de *arte* al teatro? ¿Es por este reparto que la crítica de teatro no tiene cabida como práctica especializada en los programas de formación e investigación artística? De ser así, es muy posible que sea una de las razones por las que la crítica teatral haya sido expulsada de la institución académica, quedando confinada en el periodismo de espectáculos, perdiendo paulatinamente su capacidad analítica y reproduciendo, en cambio, una crítica ineficaz, adjetival y acrítica consigo misma, como veremos ahora.

Pauperización intelectual y política de la crítica teatral

En México, la crítica teatral nunca ha estado propiamente vinculada a la institución académica. Si bien sus orígenes se remontan al virreinato como un ejercicio de censura moral de las obras, desde el siglo XIX lo que se ha llamado crítica teatral se introdujo plenamente en la prensa escrita como una actividad profesional, separada del régimen estatal, conservando la función policial de someter las obras a examen, esta vez de obediencia a las reglas del arte teatral vigente y a la complacencia del crítico.

En “Apuntes para la historia de la crítica teatral en México”, Rodolfo Obregón (s.f) reconoce la pervivencia del ejercicio de control en la praxis periodística; de acuerdo con el investigador, los efectos de esta forma de hacer crítica, perduraron hasta la segunda mitad del siglo XX: “donde, para citar un ejemplo paradigmático, un cronista y apasionado estudioso del teatro como Armando de María y Campos compartía sus oficios periodísticos con los del documentado censor que otorgaba argumentos a la oficina de espectáculos de la entonces Regencia de la ciudad de México, en los cuales sustentar el control de la expresión sobre los escenarios” (Obregón, s.f). En congruencia con este breve recuento histórico, sostengo que la función policial ha

constituido el elemento medular de la crítica teatral, configurando hasta nuestros días su ejercicio y su flagrante complicidad con el sistema teatral mexicano y su reparto de lugares, distanciado de su potencia política, es decir, de su capacidad para poner en crisis el estado de las cosas, como veremos a continuación.

El primer problema inherente a la crítica teatral mexicana corresponde a su desprofesionalización, manifiesta en el tipo de textos que circulan principalmente en el periodismo de espectáculo. Si bien la crítica teatral, tal como se practica, no solicita de una preparación académica ni constituye un área de especialización, es posible encontrar algunos textos producidos en el campo académico, los que, sin embargo, replican el formato periodístico. El modelo dominante de escritura que condiciona la práctica se caracteriza por su carácter subjetivo, su falta de rigor analítico, el predominio del recurso hiperbólico, la adjetivación irreflexiva, la ausencia de argumentación teórica, el uso excesivo de lugares comunes y su tono autoritario. De acuerdo con mis observaciones como crítica teatral fuera del sistema, la praxis periodística no sigue los conceptos de crítica académica ni de crítica política que he expuesto hasta ahora, sino que opera a partir de una noción de crítica imprecisa que tergiversa la función valorativa de la crítica, confundida con la tarea de calificar las obras, pasando por alto el estudio y la investigación que la práctica requiere. Según el campo en el que se desarrolla, para ser crítico basta con ser un espectador frecuente quien en principio se autoproclama como conocedor del teatro; su cristalización depende de su relación con el sistema teatral, el cual se encargará de su legitimación.

Esto no es algo que sólo sucede en México: parece que se trata de un problema compartido por distintos países en Latinoamérica. En el libro *Por una crítica deseante: de quién/ para quién / qué / cómo* Federico Irazábal, crítico teatral y curador argentino, analiza la falta de preparación académica de la crítica teatral y la autodesignación del rol de evaluador en Argentina. Irazábal se pregunta de quién es la responsabilidad de que cualquiera pueda ejercerlo, a lo cual responde que seguramente es de quienes integramos el sistema teatral, cuando permitimos que la crítica se convirtiera en juez renunciando a su poder analítico (Irazábal, 2006:23). Al respecto, pienso que la renuncia al poder analítico de la crítica es consecuencia de su desvinculación con la teoría, ocasionada en buena medida por la exclusión de la práctica de la institución académica. Como resultado de ello, se escriben textos que destruyen o glorifican obras, poéticas, discursos y artistas, a partir del gusto y de los *conocimientos* de un supuesto *especialista*, cuya escritura resulta francamente amarillista y vacía de sentido crítico en su sentido profundo.

Estas particularidades de la crítica teatral hegemónica saltan a la luz al compararla con la crítica de artes plásticas. Los textos periodísticos carecen de rigor académico: no conceptualizan, no teorizan, no contextualizan las obras, no desarrollan interpretaciones ni plantean preguntas sobre el fenómeno teatral. Desde un periodismo simplista, los supuestos críticos califican y adjetivan las obras en función de su gusto, sin analizar los elementos, prestando atención exclusiva a sus impresiones sensibles. A partir de esto determinan como *valiosas*, *grandiosas*, *geniales* o *necesarias* las obras cuando cumplen sus expectativas, se ajustan a su idea del teatro, satisfacen sus criterios de gusto y, especialmente, cuando la temática los interpela a nivel personal. En este tipo de crítica, los textos suelen ser protagonizados por los autores, quienes comparten anécdotas y fundamentan su valoración a partir del grado de conexión que las tramas sean capaces de establecer con su propia biografía, de modo que un espectador autorizado decide si la obra vale la pena de ser vista, invitando al público general a asistir utilizando expresiones imperativas y exaltadas del tipo “¡Corra a verla!”, “¡Háganse un favor y véanla!”, e inclusive “¡Maten por verla!”.

La pauperización analítica de la crítica y la relevancia del gusto del crítico – al que podríamos llamar más bien un *criticastro*, es decir, una persona que censura y satiriza una obra tomando su gusto como criterio principal- se ha traducido en una práctica autoritaria en la que un espectador se concede el derecho de condenar o premiar las obras, e incluso de denostar o ensalzar a los y las artistas, sin mayor argumento que sus ideales y su propio parecer. Inclusive, tengo que señalar que la autoridad del llamado crítico responde muchas veces a su relación con el poder y no a sus credenciales intelectuales, ganadas a punto de preparación y estudio. Para ejemplificar este problema, el del estilo escritural pero también el de la autorización policial, recuperaré algunos fragmentos de la crítica “Vuelve a Beckett”, escrita por Fernando de Ita en el marco de la Muestra Nacional de Teatro en Guadalajara en 2010:

Vuelve a Beckett querido Ricaño, porque el camino de *Idiotas contemplando la nieve* no es malo, es fatal. El que sea una obra escrita por encargo no te disculpa el haber degradado tu ingenio, tu imaginario, tu narrativa a niveles pedestres, inmediatos, previsibles, condescendientes a más no poder. Ibas tan bien, hallando tu propio estilo de contar el mundo, develando el absurdo cotidiano, la pereza existencial con agudeza y humor refrescantes. Todos los hallazgos del *Guggenheim* los tiraste por el caño de la complacencia y tus acertados juegos verbales los llenaste literalmente de mierda. Dos horas de vergas y culos hacen miserable al lenguaje y lo convierten en una jerga para limpiar escusados [...] Me asombra que una persona tan fina en pensamiento y obra como Alberto Lomnitz se haya metido de lleno en una obra tan burda, tan prosaica. Llevo 30 años viendo trabajos de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana y no recuerdo un texto tan cercano a la peor comedia televisiva. Naturalmente las actrices y los actores aprovechan tu descalabro para pasarla bien en el escenario y como no hay nada más grato para un comediante que la risa del público seguro te dan palmaditas en la espalda. Por cierto, es lamentable que los mismos jóvenes que se salieron al escuchar el verso de Lope de Vega sean los mismos que se cagaban de risa con tus sandeces porque esta vez, querido Alejandro, el idiota mayor fuiste tú. Vuelve a Beckett. (De Ita, 2010)

Este texto es una representación ejemplar del discurso adjetivador y devaluador que ha sido legitimado tanto por el sistema teatral mexicano, como por el Estado, de lo que es hacer crítica teatral. Prueba de ello es que, en 2006, De Ita recibió la medalla Xavier Villaurrutia del Instituto Nacional de Bellas Artes por sus aportaciones al teatro mexicano. Como puede verse en el texto, el renombrado periodista mexicano -¿o es un crítico?- menosprecia la puesta en escena llamándola “burda” y “prosaica” desde un púlpito moral que le permite, incluso, llamar “idiota” al autor, aprovechando el título de la obra y denostando al público por aplaudirla. El reclamo es lanzado desde la posición autoritaria del que cree que sabe y de quien tiene permiso de humillar a otros desde su tribuna; en este caso, la única justificación del exabrupto es que la dramaturgia le ha parecido “un desacierto”. Seis años después, en el artículo “Lo queda de Ricaño”, De Ita se justifica:

Con *Idiotas...* sucedió algo, digamos chistoso (...) La gente sin adjetivos salió feliz porque se había reído toda la obra, y esa risa fácil fue lo que a mí me fue sublevando porque el dramaturgo que yo admiraba se confundía en este astracán con un libretista de la barra cómica de la televisión privada (...) Salí tan molesto de la función que escribí de inmediato una diatriba en contra de mi querido Ricaño, que salió al día siguiente en el periodiquito que imprimían cada madrugada Alejandra Serrano y Paty Estrada para *Teatromexicano*, en un alarde de disciplina y pasión por su oficio. Con saña, utilicé el título de la obra para darle al dramaturgo el mismo apelativo (...) El único que lo tomó con calma fue el autor. Ricaño me escribió un

mensaje diciendo: No te preocupes, Fernando, mi papá piensa lo mismo. ¿Cómo no amar a este chamaco? (De Ita, 2016)

Por “gente sin adjetivos” se refiere al público. No quise dejar pasar esta nota, porque este gesto también revela la relación que este tipo de crítica tiene con el público, al cual generalmente desprecia o ignora. Como puede verse, lo único que el autor argumenta son las razones de su coraje, sin disculparse por su violencia. Esta forma de escribir sobre las obras de teatro fue un ejemplo para las generaciones posteriores a De Ita, con lo cual, este ejercicio violento, no solo se han perpetuado, sino que se han consolidado como una práctica de opinión superficial, aunque rimbombante, que nada tiene que ver con la crítica y que, cuando es excesivamente halagador, es aceptado e inclusive requerido por el gremio artístico, perpetuando con ello un sistema en el que ni hay arte ni hay crítica, sino éxito y publicidad.

Puedo prever la respuesta que algunos me darán al evidenciar este problema, utilizando estos ejemplos. En primer lugar, me dirán que De Ita sí estudió crítica y que incluso pasó unos años estudiando en Europa. Pues bien, por tratarse de una cuestión sistémica y no de un pleito personal, conviene recordar las tareas que la crítica sí cumple en otros campos, como lo es la producción de preguntas sobre el significado del arte, la indagación de las estrategias estéticas utilizadas por los artistas y el análisis de las obras en función de su contexto, especialmente cuando las obras no responden a los cánones artísticos, como parece ser el caso de la obra de Ricaño. De esta manera, la crítica es capaz de atender la cualidad fenoménica del arte, en lugar de conformarse con rechazar y denostar las obras sin problematizar sus circunstancias. Si bien me parece que no toda obra es susceptible de someterse a crítica, cuando lo es, en cambio, debemos esforzarnos por ejercitar lo que he señalado antes, superando el terreno del gusto y las sentencias agresivas en nombre de la crítica teatral. Dicho esto, me dirijo ahora hacia el segundo problema.

Como podemos leer en el texto de De Ita, éste únicamente menciona directamente al director y al dramaturgo de la obra. Las actrices y los actores permanecen en el anonimato, al igual que el equipo creativo y el equipo de producción, quienes no merecen ni siquiera ser nombrados. Si bien esto podría tener varias justificaciones, como el espacio reducido de las publicaciones impresas y como el hecho de que el autor atribuye lo fallido de la obra a la dramaturgia, en realidad revela las particularidades de la función policial en la práctica vigente.

Al leer las críticas producidas tanto en el periodismo de espectáculos como en la institución académica, he observado que la organización de los textos reitera la jerarquía del sistema teatral, dando mayor importancia a las funciones predeterminadas como relevantes, como son precisamente, la dramaturgia y la dirección, seguida de las actuaciones, el diseño de vestuario, escenografía e iluminación y, en último lugar, las cuestiones técnicas y las labores de producción. Esta jerarquización interpretativa no es solo algo que atañe al texto: refuerza el reparto policial de lugares. Es importante recordar en este punto, que la crítica que atiende a la facultad de poner en crisis el estado de cosas, implica lo contrario: al ejercerse como práctica política, la crítica ilumina lo que el sistema invisibiliza. La redistribución de lugares y la intervención problematizadora de las prácticas hegemónicas, en aras de restituir lo que permanece en segundo plano, constituye, como he dicho, un programa de minoración que suspende los privilegios.

Sexismo en la crítica teatral y reforzamiento del sistema

Si entendemos que la crítica teatral, en un sentido profundo, tendría la función de redistribuir la organización del medio, podemos consensuar que el término *crítica policial* es, en realidad, un oxímoron, tal como lo es pensar en un sujeto crítico que opere a favor de la preservación de una forma de gobierno. Oxímoron parecería, entonces, ser la crítica teatral mexicana en la medida en que sus sujetos son más jueces que propiamente críticos, y que esos jueces, usualmente hombres, secundan los mecanismos de exclusión que habilita la jerarquización no solo del sistema teatral, sino también del patriarcal.

Basta examinar a profundidad los textos para identificar la visibilización a ultranza de las funciones relevantes para este orden hegemónico; es necesario, pues, someter dichas escrituras a un doble examen que nos permita reconocer de qué manera reproducen el reparto de lugares en el que las mujeres llevan la desventaja. Como ejercicio previo, revisaré la crítica “Pollito y las nuevas formas teatrales de la CNT”, publicada en la revista de circulación nacional “Letras Libres”, en la que el director y dramaturgo Juan Carlos Franco evalúa la obra *Pollito*, escrita por Talia Yael, dirigida por Micaela Gramajo y producida por la Compañía Nacional de Teatro en México, calificándola como “extremadamente potente”, especialmente por el trabajo creativo de la directora y de la escenógrafa Natalia Sedano:

El aspecto más emocionante de la puesta en escena coproducida por el Centro Cultural Helénico es que el texto encontró en Micaela Gramajo una directora a su medida, tanto técnica como espiritualmente. Son en verdad sorprendentes varios aspectos de su trabajo: la escultura, laboriosa y atenta, de las actoralidades del elenco estable; la atención a los detalles y el trabajo de *collage* en un escenario hermosamente diseñado por Natalia Sedano; el ritmo y el juego en todos los momentos. Sobre todo, la comprensión humana de lo que contiene la obra. En una pieza tan compleja como esta, solo una creadora tan arriesgada y llena de talento podría haber llevado la nave a buen puerto. (Franco: 2021)

Al igual que el texto de De Ita, la crítica de Franco está organizada para focalizar la atención en las funciones a las cuales se les atribuye mayor importancia por ser actividades que requieren tanto de la creatividad como de la capacidad para tomar decisiones, en función de la intención artística de un proyecto: la dirección y la dramaturgia. La razón por la cual la escenografía realizada por Natalia Sedano también tiene una mención especial es que, a pesar de no ser ni directora ni dramaturga, Sedano es una figura que ha sido reconocida por el sistema; de otra forma, como sucede con la mayoría de las críticas, la escenografía se adjetivaría positivamente, sin detenerse demasiado en las razones de la apreciación.

A propósito, Irazábal (2006), siguiendo a Eagleton (2021), coincide en que en el uso del lenguaje la crítica realiza labores policiales, determinando lo que resulta aceptable decir, vigilando lo que se escribe y concediendo o negando sus cualidades literarias, de tal suerte que “puede definir y preservar discursos seleccionando a quiénes pueden ingresar al ámbito discursivo y quiénes no” (Irazábal, 2006: 101). En este caso, Franco (2021) simplemente replica la organización preestablecida; su texto deja ver que si bien se trata de una persona con mayor capacidad analítica y con una preparación académica más rigurosa que la de la mayoría de los periodistas de espectáculos, cumple la misma función legitimadora que no solamente refuerza las funciones relevantes al interior de una obra de teatro, sino que apunta a la estructura del sistema teatral, cuya organización concede mayor importancia a quienes ocupan cargos institucionales o a quienes han sido galardonados. Con esto no estoy diciendo que la escenografía de Natalia no sea realmente un aspecto destacado de

la puesta, sino que, probablemente, la decisión del autor de hacer un énfasis en ella, quizá corresponde a la tarea de reforzar el reconocimiento que el medio teatral da a determinadas funciones y figuras.

La evaluación positiva de Franco (2021) esconde un propósito legitimador que apunta más lejos que a la propia obra: se trata del reforzamiento de la estructura jerárquica, a esto se debe que Franco se sirva de la obra de Yael como un puente para destacar la labor de Enrique Singer, director de la Compañía Nacional de Teatro y su proyecto de reestructuración de la organización estatal, costada por fondos públicos, más poderosa de México: "(...) el reinado del último cacique del teatro mexicano terminó. Luis de Tavira fue reemplazado por el también director de escena y funcionario cultural Enrique Singer" (Franco, 2021). Desde entonces: "las cosas al interior de la Compañía han mejorado en amplitud de miras: (...) la paridad de género, la inclusión de actores indígenas y de tez morena, la adición de músicos a la planta estable de "becarios" de la Compañía, la expansión de algunos modos de producción" (Franco, 2021). De acuerdo con el dramaturgo, la mayor prueba de la renovación de la compañía es el estreno de *Pollito*:

(...) el estreno de *Pollito* (...) parece abrir un sitio distinto para la Compañía, no solo en lo formal, sino también en lo procesual, lo discursivo y lo político. Es una obra extremadamente potente que indaga, en muchos sentidos, sobre lo femenino y las relaciones entre mujeres, en particular entre madre e hija. La complejidad emocional y erótica se encarna en una pieza que hubiera sido imposible ver relacionada con el nombre de la Compañía Nacional hace unos años. (Franco: 2021)

Como vemos, a Franco le interesa ensalzar la figura del director general de la organización que produjo la obra, es decir, la que *la hizo posible*, pues un funcionario estatal ocupa un mejor lugar dentro del sistema que las artistas independientes. Al atravesar esta estrategia con una perspectiva de género es posible reconocer una particularidad que resulta familiar para quienes nos dedicamos a pensar los problemas con relación al sistema patriarcal: el funcionario es un hombre, mientras que las artistas son mujeres. Es decir que, en el fondo, es un hombre el que hace posible el éxito de ellas, en otras palabras: a las mujeres se les menciona y se les distingue sólo en relación con los varones.

Al releer la crítica de *Pollito* desde esta perspectiva se infiere que, de acuerdo con Franco, los hallazgos a los que llegó la directora en la obra fueron posibles gracias al proyecto del director de la compañía que la produjo, pues, sin su visión, hubiera sido "imposible" ver una obra tan "potente" ni tan "emocional y eróticamente compleja". Al tomar consciencia de esta particularidad, caí en la cuenta de que en el sistema teatral que sostiene a la crítica, hay un reforzamiento del sistema patriarcal. Preguntémosnos, entonces, de qué manera refuerza el discurso sobre la superioridad masculina y la inferioridad femenina

En el libro *Vivir una Vida Feminista*, Sara Ahmed, comparte algunas anécdotas a partir de las cuales problematiza el sexismo de la institución académica:

En otra ocasión sugerí un ejercicio en *Twitter*: ir al índice de un libro que se tuviera a mano y contar cuántas de las referencias eran varones y cuántas mujeres. Lo probé con un libro que estaba de casualidad en ese momento (...) De los cientos de citas de individuos que había en el índice, encontré solo unas pocas referencias a mujeres. Dos de ellas eran reveladoras: una mujer referida como la pareja de un artista varón, y una mujer mencionada como la hija de un dios varón. (Ahmed, 2021:269)

A partir de esto, la escritora llega a las siguientes definiciones: “Sexismo: las mujeres como existentes sólo en relación con los varones; las mujeres como parientes femeninos” (269) y “Sexismo: cómo se presenta a las mujeres solo para pasar rápidamente a otra cosa” (273). De acuerdo con ella, el sexismo también puede entenderse como “una relación primaria entre varones” (273), quienes siempre encuentran la manera de cerrar un círculo que sólo los contiene a ellos. Esto se reconoce en la crítica de Franco, en tanto que se trata de un hombre aplaudiendo el proyecto de otro hombre, usando como breve vereda la creación artística de las mujeres. El círculo se cierra cuando el trabajo de dos personas solo es un pretexto para llegar a la figura de poder de la estructura. Por lo tanto, cumple con la doble función policial de reforzar tanto a la jerarquía del sistema teatral como del sistema de dominación de género.

Si la crítica, retomando a Foucault (1995), se dirige al análisis y a la intervención política de la estructura de poder, tenemos que interrogar los preceptos y las certezas que instituye el gobierno masculino, poniendo en riesgo la organización que sitúa a los varones por encima de las mujeres. Podemos empezar preguntándonos por qué los hombres son considerados como *grandes maestros y genios* dentro del medio teatral y por qué, en cambio, las mujeres pocas veces alcanzan los mismos estatutos y su éxito suele presentarse como consecuencia de una proeza masculina. El sexismo de la crítica teatral constituye el tercer problema de la práctica vigente.

Me resulta imprescindible anotar que, hasta el momento, no existe una investigación sobre crítica teatral en Latinoamérica centrada en el análisis del nexo entre crítica teatral y patriarcado. Esto representa un atraso significativo respecto a los trabajos desarrollados en campos como la literatura, la historia del arte, la psicología, la economía, la antropología y la antropología digital. Personalmente, considero que es tarea de una crítica minoritaria construir críticas teatrales feministas capaces de analizar la manipulación de los discursos que sirven a la perpetuación de la misoginia y el machismo. El texto de Franco (2021) deja ver la manera en la que los mecanismos sexistas, que son, evidentemente, policiales y, por tanto, elementos *mayores*, se han refinado en la práctica vigente; gracias a esto, la manifestación de las actitudes patriarcales es más sutil que antes y sin embargo, igualmente efectiva.

Para ejemplificar el tipo de comentarios machistas que circulan a través de las críticas escritas incluso por artistas reconocidos por el sistema teatral, recuperaré algunos fragmentos del texto “Mariana Hartasánchez y el error de Mr. Bright” (2016), escrito por el dramaturgo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, alias “LEGOM”, publicado en el blog personal del dramaturgo y, posteriormente, en *Teatromexicano*. Esta crítica dice lo siguiente: “Mariana Hartasánchez es una actriz y cantante fuera de serie, cuando cae en manos de un director solvente es memorable, cuando se dirige a sí misma, lleva sus recursos a exageraciones simplonas y los repite y repite y repite y repite. Y el texto, el texto es de Mariana Hartasánchez” (Gutiérrez, 2016. Las cursivas son mías).

Desde el inicio podemos reconocer dos aspectos clave del sexismo contenido en esta forma de *hacer crítica*: en primer lugar, se trata de un hombre evaluando el trabajo de una mujer desde la posición de superioridad en la que lo coloca el sistema patriarcal. No sorprende que históricamente la crítica haya sido practicada mayoritariamente por hombres. En segundo lugar, podemos ver cómo, de acuerdo con el pensamiento machista del autor, una mujer solo puede ejercer correctamente las funciones que le corresponden en el teatro: las cuestiones interpretativas. Bajo este esquema, no puede ser una buena directora, porque esa es una función atribuida a los hombres. Tras decir todo lo que le había parecido fallido, LEGOM concluye con un gesto condescendiente: “Con todo y todo, valió la pena ir al teatro. *Hasta en su peor presentación*, siempre paga el boleto ver a la Hartasánchez en la escena (...)” (Gutiérrez, 2016. Las cursivas son mías). La obra dirigida por una mujer es pésima. A pesar de eso, él paga:

Mariana Hartasánchez, *a pesar* de todo esto, me sigue pareciendo un talento fuera de serie, como actriz, como cantante, como escritora. Un talento que necesita revisarse a sí mismo, verse hacia adentro y establecer maneras de categorizar la realidad, su realidad, para entonces ya nombrarla. Sigo creyendo que ella puede darnos una de las obras más brillantes de nuestra dramaturgia, ahí están las piezas, solo que siempre están desordenadas y sin dimensión. Me queda en ella siempre la sensación de que hizo lo más difícil, y *lo más elemental se le presenta imposible.*" (Gutiérrez, 2016. Las cursivas son mías)

"Es un talento que necesita revisarse a sí mismo"... Me pregunto si alguna vez el dramaturgo -¿y crítico?- habrá hecho esta misma observación de un hombre; por lo menos, en los textos de su autoría que he revisado, no he encontrado alguna anotación similar. La idea de que alguien tiene potencial para lograr algo que, sin embargo, pocas veces consiguen, se dirige generalmente a las mujeres. Este tipo de críticas sexistas abundan en el medio teatral. Me parece innegable que el hecho de que los hombres se autoricen señalar con violencia lo que consideran errores de una obra escrita y dirigida por una mujer, es un gesto indiscutiblemente machista. Aun cuando las obras les parecen bien logradas, encuentran la ocasión para corregir algo; inclusive una crítica tan entusiasta como la de *Pollito*, tiene algunos reparos:

A pesar de algunas decisiones ambivalentes –alejarse de la forma del cuento infantil; terminar en una nota más bien patética, en oposición al final casi cruel del texto; algunas actoralidades aún ancladas en el histrionismo–el resultado es una muestra de lo que la Compañía Nacional de Teatro puede hacer para acercarse a actoralidades contemporáneas que, a su vez, dialoguen con mayor fuerza con el público." (Franco: 2021. Las cursivas son mías)

A pesar de las fallas en la dirección de una mujer, el proyecto ha sido exitoso. La expresión "a pesar" sintetiza el discurso de la perspectiva falocéntrica: puede ser que algo haya salido bien *a pesar* de que haya sido dirigido o escrito por una mujer; o que una obra manifieste el potencial de una mujer artista *a pesar* de que se trata de una obra malograda.

El texto de LEGOM (2016) es, en el fondo, una estrategia de censura neo-virreinal: mediante la publicación de su *crítica*, el dramaturgo le da un castigo ejemplar a la mujer que se ha atrevido a escribir; con ello, obstaculiza que otras mujeres lo hagan, amenazándolas implícitamente con la humillación pública. A partir de esto podemos pensar que el propósito principal de estos textos adjetivadores, superficiales y machistas, es afianzar el reparto de lugares condicionado por el sistema de dominación de género, que ha determinado que solo los hombres tienen la capacidad y el "genio creativo" para dirigir y escribir, mientras que las mujeres deben limitarse a actuar y cantar. Una mujer que escribe y dirige es una mujer "fuera de serie", una criatura insubordinada y, por lo tanto, peligrosa y a la que hay que domar. En este sentido, si apelamos al sentido profundo de la crítica como una forma de no dejarse gobernar, una crítica minoritaria supone un ejercicio de resistencia frente a esta domesticación. Extirpar los elementos que hacen poder en la crítica, como lo es el machismo, para visibilizar la potencia política de la irrupción de las mujeres, dejaría ver el carácter artificial de la jerarquía, cuestionado la idea de que los hombres son artísticamente superiores.

Conclusión: metacrítica y minoración

La razón que me llevó a exponer un primer acercamiento a la problemática de la crítica teatral mexicana como un ejercicio que no es propiamente crítico es subrayar la necesidad de examinar los modelos de escritura vigentes para reconocer, y desarticular sin duda, los dispositivos que han contribuido a la pauperización de la capacidad analítica de la crítica y la disminución de su fuerza política. Es fundamental, para iniciar un proceso de *metacrítica* -esto es, la crítica de la crítica- reconocer el malestar de la crítica teatral en México como un problema estructural que los autores reproducen en sus textos a partir de un condicionamiento sistemático que domina el panorama.

La espectacularización, el predominio de la adjetivación, la subjetividad y el poco compromiso con el conocimiento, sostengo, son las características del *crítico*, nunca del crítico o crítica, es decir, aquel o aquella que dirige una mirada rigurosa que visibiliza y, en el mejor de los casos, desmantela toda estructura que condicione prácticas y discursos, constituyéndose como un ejercicio de irrupción política que cuestiona los modos de decir, hacer y de pensar, auténtica y riesgosa función de la crítica como uno de los modos de lo que Foucault (2004) denominó *parresía*: “la franqueza como decir verdadero, sincero y arriesgado, sin obediencia” (22).

Soy consciente de que al llamar la atención sobre los problemas que merman la operatividad crítica, y por tanto política, de la crítica teatral, me estoy arriesgando a ser percibida yo misma como un problema, provocando que quienes han sido privilegiados por la organización teatral mexicana cierren con mayor fuerza las puertas que ni siquiera me han abierto, pues mi práctica como crítica y docente se ha desarrollado primordialmente por la vía independiente y ha sido mejor recibida fuera del país en el que vivo. A propósito, recuerdo las palabras de Sarah Ahmed (2021): “Cuando le ponemos nombre a los problemas, podemos devenir un problema para quienes no quieren hablar de un problema aunque sepan que existe. Puedes causar un problema al no dejar que las cosas se oculten” (2021:77). Y continúa: “Podría suponerse entonces que el problema desaparecería si tan sólo tú dejaras de hablar de él, o si tú misma desaparecieras” (2021: 81).

A pesar de esto, mi proyecto político y personal me obliga a insistir en la necesidad de que quienes nos dedicamos a la crítica cuestionemos lo que hacemos, cómo lo hacemos y por qué lo hacemos. Es por esto que propongo el programa de una intervención analítica de la crítica, a partir de la minoración de sus discursos, una operación que permitirá interrogar la relación de la crítica con el poder, reconfigurar su organización, hacer visible lo que no lo era y extirpar los elementos que la han convertido en una práctica superficial, policial y sexista. La explicación pormenorizada de esta operación y el examen profundo de los problemas que he presentado solicitan una investigación y, por ende, un nuevo texto. Por lo pronto, espero que este texto motive la discusión sobre la práctica vigente y sobre las posibilidades de reactivar la operatividad política de la crítica teatral.

Referencias bibliográficas

- » Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Butler, J. (2001). *¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault*. Transversales. [en línea]. Consultado el 27 de julio de 2022. <<https://transversal.at/transversal/o8o6/butler/es#:~:text=La%20cr%C3%ADtica%20es%20siempre%20cr%C3%ADtica,como%20una%20opr%C3%A1ctica%20puramente%20generalizable>>
- » Danto, A. (2013, diciembre). “El mundo del arte”. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 3. pp. 53-71.
- » Danto, A. (2003). *La Madonna del futuro*. Barcelona: Paidós.
- » Danto, A. (1998). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. California: University of California Press.
- » De Ita, F. (2016). “Lo que queda de Ricaño”. *Teatromexicano*. [en línea]. Consultado el 29 de julio de 2022. <http://teatromexicano.com.mx/5513/lo-que-queda-de-ricano/>
- » De Ita, F. (2010). “Vuelve a Beckett”. *Teatromexicano/Muestra Nacional de Teatro 2010*.
- » Deleuze, G. y C. Bene. (2020). *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus.
- » Eagleton, T. (2021). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.
- » Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- » Foucault, M. (1995). “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)” *Δαίμων*. *Revista de filosofía*, Núm. 11. pp 5-25 [en línea]. Consultado el 14 de septiembre de 2022: <https://revistas.um.es/daimon/article/view/7261>
- » Franco, J. C. (15 de junio de 2021). ““Pollito” y las nuevas formas teatrales de la CNT”. *Letras Libres*. [en línea]. Consultado el 2 de agosto de 2022. <https://www.letraslibres.com/mexico/cultura/pollito-y-las-nuevas-formas-teatrales-en-la-cnt>
- » Guasch, A. M. (2003). “Las estrategias de la crítica”. *La crítica del arte. Historia teoría y praxis*. Coord. Guasch, A. M. (coord.) pp.1-37. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- » Gutiérrez Ortiz Monasterio, L. E. (2016). “Mariana Hartasánchez y el error de Mr. Bright”. *Teatromexicano*. [en línea]. Consultado el 2 de agosto de 2022. <http://teatromexicano.com.mx/5976/mariana-hartasanchez-y-el-error-de-mr-brighth/>
- » Irazábal, F. (2006). *Por una crítica deseante. De quién/para quién/qué/ cómo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- » Obregón, R. (s.f) “Apuntes para la historia de la crítica teatral en México”. *Reseña histórica del teatro en México 2.0* [en línea]. Consultado el 2 de agosto de 2022. http://criticateatral2021.org/html/4mun_Rod1.html
- » Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

- » Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.
- » Raunig, G. (2008). “¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales”. *Transversal texts*. [en línea]. Consultado el 26 de julio de 2022. <https://transversal.at/transversal/o8o8/raunig/es>