



Crítica y metacrítica de *Un cuartito (un ambiente nacional)* de El Muererío Teatro¹

María Laura González
(Universidad de Buenos Aires)

Lo que en verdad interesa es que el crítico posea fundamentos, que conozca el medio en el que se mueve, que sepa estar atento a las innovaciones y que se arriesgue defendiendo aquellas opciones estéticas en las que cree.

(Nel Diago)²

Los diferentes condicionantes que operan a la hora de escribir una crítica teatral son materia de reflexión para este artículo. Elementos tales como el destinatario ("lector modelo"), el medio utilizado (canal), el tiempo con el que se dispone, entre otros, son los que terminan por dirigir y condicionar el "modelo" de escritura que realicemos. Intentaremos dar cuenta de tres situaciones de enunciación hipotéticas, tres modelos de críticas periodísticas que, si bien resultan diferentes entre sí, han germinado de un mismo hecho teatral: *Un cuartito (un ambiente nacional)*.

La intención de exponer los tres modelos consiste en agregar un plus reflexivo a la crónica del espectáculo, es decir, posibilitar el análisis de dichos factores determinantes en cada uno y compararlos entre sí. De manera tal que, pudiendo explorar las diferencias, encontremos no sólo rasgos positivos y negativos en cada uno de ellos, sino también sus puntos de contacto.

Primer modelo: Crítica periodística en una revista cultural

Ambiente dentro de otro ambiente, dentro de otro ambiente, dentro de otro... y ¿Quién da más por esta Argentina? Reflexiones acerca de Un cuartito (un ambiente nacional) por El Muererío Teatro, con dirección de Diego Starosta.

¹ Este trabajo fue presentado a modo de ponencia, en la II Jornada de Reflexión sobre Producción de Críticas de Espectáculos Teatrales, realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en mayo de 2006.

² Nel Diago, "La función de la crítica: digresiones en torno a un ejercicio (in)significante", Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro y teatristas*, Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía Letras (UBA), 1992; 265-275.



Imagínese un cuadro de Van Gogh proyectado frente a nosotros, que nos invita a ingresar a su interior, a pasear por su historia, a conocer cómo fue el proceso de su producción y a ser testigos del testimonio que relatan algunas de sus partes. Y si se tratara de un paisaje que nos pertenece, si se tratara de nuestro país, ¿usted se animaría a entrar?

Bienvenidos. Es ésta una pequeña visita guiada al universo teatral creado por El Muererío Teatro, en su último trabajo estrenado en marzo de 2006, *Un cuartito (un ambiente nacional)*. Este universo del que hablamos nos sorprende tanto por su aspecto visual como sonoro y toma forma a partir de una estética propia capaz de ser percibida a través de una mirada que integra trabajos anteriores del grupo. Nos referimos a *La esperanza o la paciencia de los imbéciles* (2004). La puesta en escena, dirigida por Diego Starosta, manifiesta con exactitud y precisión propuestas estéticas cuidadosamente elaboradas que denotan un gran trabajo previo de investigación y de ensayo. Nos proponemos reflexionar aquí sobre el paisaje escénico desplegado delante de nosotros, para visualizar cómo se colma de plasticidad, se vuelve dinámico y se fragmenta. Pero también cómo se regenera y se desdobra, se yuxtapone y se mezcla, en un juego visual y sonoro de ambientes dentro de otros ambientes, de historias dentro de historias, de personajes dentro de personajes, de teatro dentro del teatro.

Podríamos decir que a modo de *mamushkas*, vamos abriendo y descubriendo tanto juegos intertextuales plásticos y literarios, como múltiples textos simultáneos y sucesivos (de Vincent Van Gogh, de Juan Gelman), a la vez que vamos acercándonos y alejándonos del texto origen (como si fuese posible definir alguno) guiados por diversos personajes y actores, curiosamente fragmentados. Hay artificio y realidad contrapuestos, historias cotidianas e historia oficial contadas; hay pasado y presente, y también memoria.

De esta manera, de la complejidad que nos presenta este paisaje escénico, se desprenden dos aspectos sobre los que quisiéramos detenernos: la intertextualidad propiamente dicha (tanto en el nivel de puesta, como en el nivel temático) y la interpelación proyectada hacia los espectadores (desde la escena, como también la que se plantea el espectador consigo mismo).

La intertextualidad es un rasgo frecuente y propio de puestas en escena contemporáneas, posmodernas, donde la cita, la reescritura e, inclusive, la parodia, son moneda corriente. En esta obra, todo, absolutamente todo, está atravesado por



múltiples textualidades: los personajes, aquello que dicen, el espacio donde se mueven, la temática. La articulación interna no es unidireccional, sino que ramifica tanto las interpretaciones, como los orígenes de cada una de las cosas. Todo sobre la escena tiene un por qué, o mejor dicho, varios. De pronto, un plano sonoro aparece sobre otro plano sonoro amplificado y, yuxtaponiéndose en el nivel técnico, logra una simultaneidad auditiva del mismo texto contado. Incluso, esta intertextualidad y fragmentación se presentan a través de los diferentes personajes que aborda constantemente cada uno de los actores (advertido desde el programa son “actores” o “rematadores”, etc.). Esto los constituye como sujetos fragmentados entre teatralidad y ficción, mezcladas y a la vez reunidas en un mismo cuerpo. Desde otra perspectiva, podemos advertir cómo el propio espacio es atravesado por distintos planos (el escenográfico, el proyectado, el iluminado), varias veces en simultaneidad, sin poder definir cuál fue primero y cuál después. Este espacio híbrido, se complementa con la plasticidad de los cuerpos-personajes, que lo habitan detalladamente.

Como en el plano de los procedimientos escénicos, resulta relevante reflexionar sobre la imposibilidad de determinar un origen en las diversas yuxtaposiciones e intertextualidades en el nivel semántico. El espectáculo propone visitar el origen de un país, la Argentina, su historia; es decir, su pasado, lo que se cree, lo que se dice y lo que fue (o es); mediante esta ramificación de interpretaciones, se ponen en escena discursos que permiten reflexionar sobre el origen a fin de intentar encontrar cierta identidad nacional. LA historia argentina, que no debe ser olvidada, vuelve, nos interpela y nos hace ser conscientes de quiénes somos y por qué. A través de esta problemática de identidad, origen, memoria y violencia, el espectáculo nos va llevando gradualmente por un recorrido histórico de un paisaje no natural, sino construido por el hombre, en el que lo “pasado debe ser pensado”.

Por otro lado, la interpelación a los espectadores se genera por medio de procedimientos provocativos violentos, interrogativos y metateatrales, en algunos casos, cercanos a la estética brechtiana.

La violencia en escena va desde lo *infantil* (inocente/ ingenuo), hasta su potenciación (terminar con la vida del otro); por ello, la provocación visual y sonora que experimenta el espectador resulta gradual y matizada. A su vez, la agresión física entre los intérpretes es tan precisa que resulta convincente y verosímil, pues su relevante minuciosidad no sobrepasa el límite ficcional. Así se resuelven eficaz y



provocativamente violencias de todo tipo: física, discursiva, histórica, recordada, hiriente en el nivel de identidad, mortal.

En otros momentos –los remates- la interpelación, en su expresión más directa, se produce a partir de la iluminación extendida a la platea, al interrogar al espectador sobre quién da más por el paisaje presentado. Se nos intimida desde un lugar de descubrimiento y de desmantelación del artificio teatral. Historia y realidad juntas, espectador y testigo juntos, ficción y realidad superpuestas. En esos momentos, aquella constante intención de mantenernos activos respecto de lo que se nos está contando, adquiere desde la simpleza del gesto ilumino-técnico (recurso *brechtiano*, iluminar a la platea) una significación inconmesurable. Porque si hasta ese momento éramos testigos de lo que se nos estaba contando, y podíamos o no mantenernos al margen, ahora no hay forma de escapar: éste es el momento para realmente involucrarnos con lo que se venía representando. Y usted, ¿se animaría a reflexionar?

Este espectáculo nos invita a ello, a no ser indiferentes, a ser espectadores activos de la representación, más allá de que, por momentos, la metáfora de los testimonios nos resulte algo hermética, cerrada en sí misma y nos encontremos algo desorientados respecto de lo que se está contando. Pero, inclusive, precisamente allí mismo valdría la interpelación para con nosotros mismos, pues al preguntarnos sobre lo que nos están queriendo decir no preguntamos, indefectiblemente, qué le ha pasado a este país, o, más individualmente aún, qué podemos hacer con todo ese recorrido, qué nos recuerda la escena, qué se nos pide no olvidar...

Así llegamos al final de la visita a este ¿museo?, surgida de la productividad de este interesante universo teatral puesto en acción, del que también nos ha quedado un "*souvenir/recuerdo*" que consiste en "preguntas abiertas", preguntas conocidas, olvidadas, preguntas que reclaman estar conscientes en el presente. Preguntas evocadas... que se preguntan por un país... por un ambiente... por un cuartito... que piden memoria por este ambiente nacional.

Segundo modelo: Crítica radial (Situación hipotética: Emisora: La 2x4 del Gobierno de la Ciudad, Sección: "Entre los recomendados de la semana"; 2 minutos de extensión)



Dentro de nuestra extensa cartelera teatral, que semana a semana inunda las páginas de espectáculos de los diarios, hoy vamos a mencionar uno correspondiente a la programación de Complejo Teatral de la Ciudad. Me refiero a *Un cuartito (un ambiente nacional)*, que está en cartel desde fines de marzo en el Teatro San Martín, ubicado, como todos sabemos, en nuestra querida calle Corrientes, a la altura del 1530. Las funciones se realizan de miércoles a domingos a las 21 hs. La obra está dirigida por Diego Starosta y es una creación del Muererío Teatro, sobre texto de Vincent Van Gogh y Juan Gelman.

De una estética poco convencional o realista, sino más bien contemporánea, la fragmentación y el trabajo con diferentes textos: los del pintor (encarnado por el propio Starosta) y los del escritor (los poemas de Juan Gelman a cargo de los actores), se conjuga con la yuxtaposición de diversos planos sonoros y visuales, dispuestos de manera tal que momento a momento nos hacen pensar y preguntarnos sobre aquello que estamos viendo y logra mantenernos como espectadores intelectual y emocionalmente activos.

Con respecto a los actores, logran plasmar en escena un trabajo corporal que, lejos de ser imperceptible, exagera los límites de la acción física, generando gradualmente una violencia plástica muy bien resuelta. Por otro lado, y en relación con lo temático, nos atreveríamos a definir que el espectáculo nos invita a hacer memoria sobre nuestra historia, como así también sobre el presente. La historia de un país subastado, dentro de la historia de un cuadro, dentro de la historia de un cuartito, dentro de la historia de cada una de sus partes, etc, etc. Y que por más que la historia nos sea más que conocida, siempre quedan capas por descubrir y que es necesario seguir descubriendo.

Finalmente, les decimos que como propuesta teatral es diferente a todo teatro convencional, que nos despierta inquietudes y que nos sorprende por todas las técnicas utilizadas: tecnológicas (diapositivas de los cuadros de Van Gogh) como desde la plasticidad física de los actores a la que ya hicimos referencia. Es, sin duda, un espectáculo que nos llena de preguntas, que, por momentos -y debido a los poemas de Gelman- nos puede resultar hermético, pero no por ello indiferente. Recuerden, miércoles \$8 y de jueves a domingos \$15, a las 21hs, en el San Martín. Un espectáculo interroga ¿Quién da más por nuestra Argentina? Sin duda, interesante para ver.



Tercer modelo: Apostilla (breve descripción, junto a una fotografía de la puesta en escena, en un suplemento de espectáculos de un diario de gran circulación).

Un cuartito (un ambiente nacional). La obra se presenta de miércoles a domingos en el Teatro San Martín, Corriente 1530. Dirigida por Diego Starosta. Actúan: Magdalena De Santo, Pablo Durán, Ezequiel Lozano, Miguel Mango y Diego Starosta. Sobre textos de Van Gogh y Juan Gelman, es una creación del grupo, que combina trabajo corporal físico de “violencia gradual” con la fragmentación de textos en relación con nuestro país y su historia. Es una propuesta muy contemporánea en la que no faltan dispositivos técnicos, como ser diapositivas y sonido amplificado. Interpelando a los espectadores, logra mantenerlos activos por medio de preguntas como ¿qué pasó en nuestro país?, hasta ¿qué están queriendo decirme con todo esto? Para aquellos que se interesen por nuevas estéticas teatrales, una muy buena oportunidad. Localidades a \$15 (miércoles \$8).

Pensando los modelos crítico

1. Los receptores implícitos

Todo texto tiene necesariamente en cuenta a su destinatario; su enunciación efectuada presupone un determinado tipo de lector, con determinadas competencias. Analizando cada uno de los ejemplos antes expuestos, podemos decir que la construcción de este destinatario implícito ha sido diferente.

En el primer modelo, se apela a un lector de una revista cultural, cuyas competencias no requieren un manejo de cierto tipo de lenguaje teatral, aunque sí conjuga términos elaborados y conceptos algo específicos. Se trataría de un lector que aborda la lectura de la revista cultural interesado en conocer espectáculos *en cartel*, que en este caso propone el Complejo Teatral de Buenos Aires, teatro oficial de la Ciudad o, bien, en términos más generales, en conocer determinadas corrientes artísticas, entre ellas las teatrales. Puede conjeturarse también que se trata de un receptor que hojea las páginas de la revista atraído por los titulares de tapa que hacen referencia a tendencias actuales, a comentarios sobre estéticas posmodernas



(vinculadas al espectáculo que nos ocupa). Para ese lector de cultura media, la crónica apela a un lenguaje cuidado, más *literario*, referido a determinados puntos de reflexión; pretende convocar al lector a asumir un determinado compromiso con respecto a la propia opinión acerca de la puesta en escena elegida, aunque cuidando lo que dice y cómo lo dice. Así, en coincidencia con José Monleón³ respecto del compromiso que afronta el crítico al escribir, vemos que el cronista asume y se hace cargo comprometidamente de un punto de vista particular, evitando caer en simplificaciones excesivas.

En cuanto al segundo ejemplo, el lector modelo ideado es muy diferente. Nos encontramos con cierta característica fundamental que, en primera instancia, diferencia este caso del anterior: el canal radial por el cual se opera la comunicación. Se trata de una *crítica oral*, donde en vez de hablar de *lector modelo* debemos referirnos a un *oyente modelo*. Para él, éste será uno de los tantos avisos que su radio le transmita, una entre tantas noticias sobre los eventos culturales en cartel. La radio elegida es una radio de tangos, de lo que deriva la utilización de cierto lenguaje estereotipado vinculado a la ciudad porteña. El público tiene un gusto preferencial por el tango, lo cual puede significar que se trata de adultos de entre 40 y 70 años, pero también de jóvenes y adultos-jóvenes, que prefieran este tipo de música. Es decir, que el rasgo característico de estos *oyentes modelo*, más allá de la edad, es de orden musical, porque se trata de *tangueros*. Por lo tanto, al no ser –supuestamente– especialistas en teatro, se intentará que este público masivo, de audición *popular*⁴, encuentre atractivo lo que proponga esta invitación. Por ello, el énfasis está puesto en el *cómo* se oye el anuncio, cómo resuenan las palabras para este oyente no especializado respecto de las artes escénicas. Esta pretensión de acercamiento se basa en el intento de ser atractivo, y, en parte, también familiar. Por ello, si bien se utiliza vocabulario teatral, se recurre a ciertos lugares comunes constantes en la radio en general (*nuestra extensa cartelera teatral, nuestra querida calle Corrientes*, etc). De todas formas, la enunciación está específicamente en función de motivar dicha escucha y propone, con un brevísimo análisis de la puesta en escena, un caudal de información mayor al de un simple aviso publicitario, que puede ser decodificada por cualquier oyente.

³ José Monleón, "El lenguaje de la opinión: El crítico" en *Revista CELCIT*, No. 1, 1990.

⁴ Georges Banu, "Crítica Oral y Escrita" en *Revista Conjunto*, No. 106, mayo-agosto, 1997.



Para el tercer caso, se apela a otro lector modelo cuyos códigos de representación supuestamente difieren de los anteriores. Se trata de una convocatoria a la lectura a partir de una imagen fotográfica, que se impone en primera instancia, a la que le sigue una breve reseña, que agrega información respecto de este primer acercamiento visual. Aquí la escasa extensión del texto puede resultar favorable para obtener mayor cantidad de lectores: es decir, estaríamos hablando de un *lector* (o unos cuantos) *modelo* de tipo *masivo*. Este receptor se puede acercar a la lectura con la finalidad de obtener un dato periodístico informativo respecto de la imagen que atrajo su atención visual. Podrá tratarse de un consumidor cotidiano de diarios de locales (o no), interesado (o no) en materias teatrales. Esto no afectará la lectura, porque este texto es acotado y no presenta obstáculos de decodificación alguna. Entiende que el público del diario es masivo y pretende llegar a todos, sin requerir competencias específicamente teatrales.

2. Los medios

Pasemos entonces, a considerar cada uno de los medios a los que estos tres modelos remiten y a los que, sin duda, en cierta medida ya hemos comentado por estar intrínsecamente relacionados con el receptor implícito.

Para el primer caso, hipotetizamos una *revista cultural*. Se trata de un medio periodístico, con gran cantidad de páginas dedicadas a la información y reflexión respecto de diferentes manifestaciones artísticas. El alcance de receptores será algo más reducido respecto de los otros dos casos, si tenemos en cuenta que se trata de un medio gráfico cuya circulación y distribución es muy diferente: el costo de la revista, que podrá oscilar entre los \$3 o \$10, no es un dato menor en ese sentido.

Se trataría, entonces, de un tipo de material que posibilita una mayor fundamentación respecto de la opinión vertida en la crítica ya que dado el perfil del supuesto lector modelo al que nos referimos anteriormente, el medio otorga mayor espacio de publicación a los temas teatrales.

El texto crítico no pretende hacer uso de un lenguaje cerrado o hermético ni tampoco se basa en la exposición de un aparato erudito. Informativo, reflexivo y con opinión, trata de lograr una comunicación fluida de gran alcance. Por otro lado, el reconocimiento público concedido al espectáculo puede generarle a sus propios creadores la posibilidad de considerar este material como legitimación periodística,



como documentación que releva la existencia del espectáculo como tal y que podrá servir como futuro testimonio de su presentación.

El segundo caso - crítica *oral*- propone, tal como señalamos, un canal de comunicación centrado en lo auditivo. Al respecto, Georges Banu⁵ rescata la *espontaneidad* sobresaliente del crítico radial, a la vez que lo hace más *vulnerable*, respecto de la crítica escrita. En este caso particular, deberíamos pensar cómo se lleva a cabo tal *espontaneidad*, porque, por lo general, el origen de este tipo de crítica no es oral, sino que suelen ser previamente escrita. Recordemos que se trata de una situación hipotética, pero se puede suponer que, aunque se verifique una escritura previa, ya desde su origen mismo se tuvo en cuenta que debía ser leída en voz alta y, por lo tanto, se conservaron las marcas lingüísticas de oralidad.

La crítica ha sido elaborada de acuerdo con las posibilidades materiales propias de las transmisiones radiofónicas; inclusive, la extensión que presenta deriva de esta supuesta lectura oral. Por lo tanto, no se trata de una auténtica espontaneidad (como sostiene Banu) sino de una espontaneidad relativa, previamente planificada, resultado de una estrategia escritural, de un efecto de discurso, en el que operaron como condicionantes la duración (minutos otorgados al espacio dentro del programa radial) y la indiferenciación de un público masivo. Teniendo en cuenta el alcance de receptores que alberga un medio masivo como el radial, se ha tratado captar a la audiencia con palabras clave, simples y familiares.

Por otro lado, dado que los programas radiales, incluyen secciones fijas, tandas publicitarias permanentes, en la mayoría de los casos se requiere un ajuste del tiempo muy milimetrado. Precisamente en tales emisiones se programa cuidadosamente todo lo que va a salir al aire y, por ello, en este medio, existen reglas específicas de escritura, que ponen énfasis en el plano sonoro de las palabras elegidas en el discurso crítico, como también el tiempo de duración que su lectura compromete. Asimismo, a menos que se realice su correspondiente desgrabación, el medio radial no ofrece un material que perdure en el tiempo. Esta supuesta espontaneidad se contrarresta con la imposibilidad de fijación. Es decir, el medio posibilita una crítica de extensión fugaz, que al tiempo que se produce se consume⁶ y así también desaparece.

⁵ Georges Banu, ob. cit.

⁶ Georges Banu., ob. cit.



Para el tercer caso, el medio masivo elegido es un diario de gran circulación, cuyo suplemento "Espectáculos" pretende llegar también al mayor número posible de los lectores-consumidores que se acerquen a la lectura del diario en términos generales. Aquí, el espacio de otorgado en la publicación para la breve reseña, en tanto condicionante del discurso, no es un detalle menor. Resultan, según Ubersfeld⁷, parte de las "trampas" con las que tiene que lidiar el crítico periodístico. La extensión como lugar cedido es realmente acotado y estrictamente delimitado. La consecuente extensión de este tipo de crítica dependerá del diario, del día en el que se pueda publicar y de la página otorgada dentro del propio suplemento. Recordemos, además, que se encuentra junto a una fotografía, lo cual, si bien resulta atractivo, le resta espacio de extensión a la escritura. Pero sin duda, por su gran alcance y posibilidad de publicar imágenes del propio espectáculo, creemos que la noticia y su publicidad tendrán efecto de lectura.

Haciendo una escala diríamos que el tercer modelo sería el más leído, seguido en número de receptores por el segundo y, finalmente, por el tercero. Por otro lado, la posibilidad de presentarse como publicidad no se descarta. En este punto, los tres casos coinciden, porque todo tipo de texto escrito sobre el espectáculo es material del espectáculo, es productividad que habla del espectáculo y, por lo tanto, lo publicita.

3. El tiempo

En todos los casos, el tiempo de producción va desde el momento en el que el crítico asiste al espectáculo hasta el que corresponde a la entrega del material terminado al medio que lo difundirá.

Para cada uno de los modelos, la temporalidad funciona como otro condicionante. La posibilidad de corregir y repensar lo escrito, en el primer ejemplo, puede comprometer varias semanas. Para el segundo, aunque según Banu la crítica no se escribiría previamente, existe la posibilidad de que se pueda alargar o -por qué no- acortar (por ejemplo, debido a una tanda publicitaria que la apura, a la necesidad de que la señal horaria salga al aire, etc.) en el mismo momento de su lectura/producción *espontánea*. La elaboración de dicho discurso puede correr contra-reloj y tener que

⁷ Anne Ubersfeld, "Las trampas de la crítica teatral" en *Notas teóricas sobre el metadiscurso de la crítica teatral*, Simposio Internacional de Críticos y Teatrólogos, Yugoslavia, 1988.



realizarse de un día para otro, o en el mismo día en que se concurre al espectáculo. En el tercer modelo, el tiempo de producción es sumamente escaso, ya que sólo se vincula a la obtención del material fotográfico de la puesta (solicitarlo al agente de prensa o de producción de la obra, aunque, actualmente dicha solicitud puede realizarse vía internet; o bien realizar la búsqueda en un banco de datos que la propia producción del espectáculo haya enviado al diario) y a la redacción de la breve descripción que se le adjunte.

Estos tres elementos (receptor, medio y tiempo) han sido separados para el análisis, pero hablar de uno implica necesariamente hablar del otro, de sus causas y consecuencias siempre intrínsecamente relacionadas. Tales variables –que, como intentamos demostrar, funcionan de manera diferente en tanto “reglas condicionantes” en cada uno de los tres modelos comentados- no obstruyen la posibilidad de expresar una opinión comprometida sobre el espectáculo analizado. Aún más, si bien parece que el grado de compromiso crítico disminuye del primero al tercero de los modelos, creemos que a través de cualquiera de las formas discursivas que asume la crítica en los medios masivos de comunicación es posible congeniar estos condicionantes con un trabajo fructífero y responsable, que, sin subestimar al lector-receptor, también sea capaz de enriquecer la práctica escénica.