

La crítica teatral digital: entre la academia y el periodismo

CEPPI, Marina / UBA- marinaceppi@gmail.com

SISARO, Mariana / UBA - msisaro@gmail.com

TOMASINI, Carla/ UBA – carlitatomasini@gmail.com

» *Palabras claves: internet- critica teatral- posmodernidad*

› **Resumen**

Nuestro trabajo se centrará en discutir el rol que ocupa en la actualidad la crítica digital de teatro, a la cual postulamos como una nueva categoría surgida del borramiento de las fronteras entre la academia y el periodismo. Más allá de su novedad, consideramos que actúa como bisagra que converge distintos aspectos de ambos lenguajes en un mismo formato. Encararemos un análisis a partir del uso del lenguaje, particularmente a partir de lo que Lyotard denominó los “nuevos juegos de lenguaje”, creadores de nuevas reglas de legitimación de saberes. Para ejemplificar, partiremos del caso particular de la revista digital FarsaMag, que propone a partir de esta mirada liminar un encuentro peculiar entre el espectador y las obras. A partir del diálogo con este medio surgido en este nuevo paradigma, intentaremos comprobar cómo la crítica digital de teatro se ha convertido en un formato estético pero contemporáneo, sencillo pero profundo, atravesado por los discursos teóricos que, en lugar de esconderse detrás de la puerta de la Academia, se abren al juego que se establece entre los textos espectaculares y su público.

› **El paradigma de internet**

A partir del giro que Gutenberg provocó con la creación de la imprenta, muchas han sido las profundizaciones de la comunicación, en las que el conocimiento se puso en circulación de maneras impensadas. Los periódicos, la radio o la televisión han sido algunas de las innovaciones que han masificado los canales de comunicación. Sin embargo, ninguna ha tenido el impacto que Internet tuvo para democratizar el acceso a la información y lograr un nivel de conectividad rápido y constante entre los distintos individuos de la red. Internet logró no solo ser un medio de comunicación más sino también acercar a las manos de sus usuarios la posibilidad de interactuar directamente con la información, desde la selección de contenidos o siendo ellos generadores de los mismos.

Se entiende que Internet ya no es un medio sino un soporte, un canal de comunicación que obligó a todos los demás a repensarse -fundamentalmente a la prensa gráfica- por el ritmo que impuso en torno a la inmediatez de la información, el aumento indiscriminado de nuevos productos (blogs, diarios y revistas 2.0) y la interacción con el público. Particularmente, el nuevo giro comunicacional del que estamos presenciando los primeros resultados es el de las redes sociales. Plataformas como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Whatsapp* o *Snapchat* (para sólo mencionar unos pocos) no solo han facilitado la posibilidad de exposición de los usuarios individuales, generando un nuevo canal comunicativo por fuera de los grandes medios de comunicación, sino que han otorgado la posibilidad de conexión entre los individuos que los utilizan de una rapidez abismal. Hoy en día, un usuario de Argentina puede ver una foto de otro en Estambul presionando solo un par de veces la pantalla de su teléfono.

Ante este estado de la cuestión, los medios gráficos reaccionaron con diferentes estrategias para adaptarse y sobrevivir, pero sólo muy pocos tuvieron éxito. La mayoría de los medios lanzó su versión online para ofrecer

a sus lectores contenido en formato digital y responder a esa nueva forma de consumo inmediato con una temporalidad más vertiginosa. Umberto Eco explica la imposibilidad de resistir ante estos cambios por parte de los distintos agentes sociales, entendiendo como este nuevo universo de las comunicaciones de masa es ya parte de la sociedad en que vivimos:

El universo de las comunicaciones de masa -reconozcámoslo o no- es nuestro universo. Y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son aquellas presentadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva. Nadie escapa a estas condiciones, ni siquiera el virtuoso que, indignado por la naturaleza inhumana de este universo de la información, transmite su propia protesta a través de los canales de la comunicación de la masa, en las columnas del periódico de gran tirada o en las paginas del folleto impreso de linotipia y distribuido en los quioscos de las estaciones (Eco: 1965)

Los nuevos usos de los medios, los intereses del público y la redefinición del mercado editorial están estrechamente relacionados con una coyuntura política y social marcada por el debate de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, las nuevas formas de producción y consumo de información a través de Internet y el creciente interés cultural en numerosos grupos de argentinos.

Con respecto al arte y a sus nuevas maneras de consumo, es imposible dejar de mencionar el pensamiento de Walter Benjamin con respecto a la obra de arte en la era su reproducibilidad técnica pero, al mismo tiempo, nos es imperioso pensar que ya hemos superado ampliamente esta dicotomía. Benjamin plantea la novedosa falta de aura en los productos artísticos con el advenimiento de su posibilidad de reproducibilidad, pero hoy en día la reproducibilidad está a la orden del día. Las obras de arte plástico y musicales, por ejemplo, están expuestas a una constante reproducción masiva, ya que socialmente se ha hecho muy simple el acceso a registrar de manera sonora o en forma de imagen. Más allá de que el original siga existiendo, como ocurre con un cuadro exhibido en las pared del museo, la cuestión del original en sí mismo comienza a perder importancia, ya que la imagen tiene valor por sí misma (sea tomada de este "original" o no). Redes sociales tales como Facebook o Instagram han logrado reproducir todo tipo de imágenes de una manera exponencial a lo esperable en la época de Benjamin. La sacralidad de las imágenes es algo que se ha perdido hace tiempo. El arte audiovisual también ha sufrido cambios muy interesantes desde su inserción en Internet. El acceso a los films por medio de la red ha hecho decrecer la afluencia a los cines de forma notoria notoriamente (aunque no desaparecer por completo), ya que el acceso a los films desde la computadora está al alcance de prácticamente cualquiera que tenga acceso a Internet. Como canal distributivo, Internet tiene el monopolio absoluto de la difusión de muchas disciplinas artísticas y se expande continuamente. Entendemos, entonces, que no solo la comunicación ha sido transformada sino también la forma en que se consumen los productos artísticos. Hoy en día, se comienza a gestionar los productos pensando en Internet como su plataforma de difusión.

Como dijimos, cuando una revolución tecnológica impacta tan fuertemente sobre un sector, se producen rupturas de paradigmas y empiezan a delinearse nuevas lógicas de funcionamiento. Así, las empresas de medios deben adecuar no sólo su modelo de negocios, sino su forma de construir la información y otorgar sentido, sobre todo cuando la principal transformación producida por Internet es la relación medio-público, siendo esta ya no "vertical", sino "horizontal", "circular" o en "red" (Ramonet, 2011) Cambios que pusieron en crisis el funcionamiento intrínseco del sistema de medios. No es un nuevo medio que reemplazaría a los anteriores, sino una nueva forma de comunicar.

› ***El teatro en el nuevo paradigma de comunicación y consumo***

Sin embargo, el teatro como disciplina artística se ha mantenido al margen de la vorágine digital. El teatro tiene incorporado desde su misma definición la coincidencia de las partes en un espacio y un tiempo determinado: quien lo produce debe compartirlo con quien lo observa. Es un acontecimiento vivo, que conformado por distintos agentes emerge en un tiempo y un espacio únicos. Según explica Jorge Dubatti, el teatro es un "convivio" al que define como "reunión de cuerpo presente sin intermediación tecnológica de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial, cronotópica (unidad de tiempo y espacio)

cotidiana (en una sale, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente)” (Dubatti, 2008). Dubatti menciona específicamente la imposibilidad de intermediación tecnológica entre los que conforman la condición teatral, en lo que parecería dar la pauta de la incompatibilidad de este arte con la nueva era digital. Esta reflexión se funda en una mirada en torno al registro: la reproducción de una puesta teatral en forma de video o imágenes, por ejemplo, no logra captar las condiciones de espacio y tiempo necesarias para la existencia de este arte. Debido a esta cualidad intrínseca es que la vertiginosa reproductibilidad de nuestra contemporaneidad no ha impactado a la actividad teatral de manera fundamental: la gente sigue asistiendo a los teatros y espacios performáticos como único lugar de encuentro posible con esta disciplina.

Dicho esto, esta incompatibilidad no comprende a todas las instancias del universo teatral: la crítica de teatro sí queda imbuida de la lógica de Internet y las reglas de estas nuevas formas de comunicación. Aunque la producción teatral no haya sufrido una consecuencia directa del profundo cambio de paradigma digital, sus formas de difusión y análisis sí han cambiado, y mucho. Nuestra focalización estará puesta en la nueva crítica teatral surgida a partir de este cambio de paradigma, pero es menester mencionar que el mismo ha impactado en la práctica teatral de muchas maneras, desde la promoción y la prensa de las obras hasta la comunicación con el público que las consume.

› **La crítica de teatro en la era de Internet**

Definimos crítica teatral como toda aquella actividad analítica de producción discursiva que toma al teatro como objeto de análisis. Sin embargo, la crítica teatral no presenta características unívocas para su producción. Los críticos teatrales, a diferencia de los profesionales y especialistas de otras áreas, presentan formaciones y marcos teóricos múltiples y variables. Sus formas de producción son disímiles, aunque se mantengan entre ellas ciertas características comunes.

Principalmente, la crítica de teatro se ha constituido y estudiado a partir de dos formas de producción principales: la crítica periodística y la crítica académica. A continuación, caracterizaremos tales instancias con el objetivo de analizar cómo el cambio de paradigma ha logrado acercarlas, postulando un borramiento de sus límites más acérrimos, y ha generado así una nueva forma de producción crítica a partir de un nuevo juego del lenguaje. De esta forma, veremos cómo el impacto de la era digital, que el teatro pretende esquivar como arte, se absorbe profundamente en sus formas de análisis, difusión y discusión, y, por lo tanto, impacta también en el teatro en tanto objeto de conocimiento.

En el caso de la crítica teatral académica, tanto el productor como el lector del discurso producido son pares académicos de un mismo campo cultural. Esta crítica no está regida por un criterio de actualidad, sino de relevancia, y su objeto de estudio es mucho más abarcador que el de la crítica periodística, dado que el medio y el género le permite una profundización de análisis en su objeto de estudio.

Con una estructura acorde al género discursivo, los textos de crítica académica presentan una estructura de introducción, desarrollo y conclusión, la incorporación de *abstracts* o resúmenes, el uso del plural mayestático y la voz pasiva y la utilización de lenguaje erudito y nominalización, todos elementos con los que se presente lograr una desagentivación que permita sostener una mayor credibilidad en el campo académico.

En cambio, la crítica periodística presenta otros principios constructivos. Allí, el autor expone su manejo sobre el tema, pero no se apoya en un marco teórico explícito (como sí sucede en ámbito académico). La extensión de la crítica tiende a ser significativamente más breve y las marcas de enunciación, mucho más evidentes. Existe en esta producción textual una valorización de las distintas marcas ligadas al haber-estado-allí.

Se puede observar cómo se utilizan diferentes recursos que les permiten construir un enunciado determinado, con diferentes funciones y orientado a diferentes tipos de lectores, delimitando así diferentes géneros estilísticos. Tanto entre las condiciones de producción como en las condiciones de reconocimiento de un discurso hay otros discursos. Todo discurso producido constituye un fenómeno de reconocimiento de los discursos que forman parte de sus condiciones de producción.

Ahora bien, ¿cuál es, en la actualidad, esta crítica digital de teatro que postulamos como una nueva categoría surgida del borramiento de las fronteras entre la academia y el periodismo? Analizaremos a continuación sus características y posibilidades, a partir del ejemplo provisto por la revista digital de teatro FarsaMAG.

› **La crítica digital: el caso FarsaMag**

Internet es un espacio de encuentro entre quienes conformamos el campo cultural. Cuando escribimos en un medio digital y difundimos nuestras críticas a través de las redes sociales se genera una relación entre el medio, el teatro, los artistas y el público mediante las menciones, los comentarios y las veces que el contenido se comparte. Esto logra entrelazar los diversos mundos en una relación de horizontalidad en la que la crítica, como en todo discurso, se desenvuelve dentro de un conjunto de convenciones o gramáticas más o menos estables que posibilitan el intercambio discursivo entre sus usuarios.

Cuando hablamos del borramiento de límites entre la crítica académica y la periodística, hablamos de posibilitar una hibridación que genere otro tipo de discurso en la que la crítica ya no funciona como un metatexto, sino como un discurso autónomo en igualdad de condiciones con su discurso de referencia. A fin de desmenuzar las posibilidades de esta nueva producción crítica, analizamos el uso del lenguaje en el soporte textual.

Existen numerosas marcas lingüísticas presentes en esta nueva crítica teatral digital, algunas más visibles y otras más intrínsecas, relacionadas con la lógica que sostiene el texto. Lo que se busca demostrar es que ambos tipos de discursos, académicos y periodísticos, se funden generando una crítica que profundiza en su objeto de estudio, que apela tanto a la voz de autoridad como a las emociones de quien escribe, reinventándose en las reglas del juego que el nuevo soporte permite.

Con el nuevo soporte aparecen, de hecho, nuevas reglas para los juegos del lenguaje que se producen al interior del mismo. Entendidos al modo de Lyotard (1987), los juegos del lenguaje se desarrollan a partir de reglas vinculadas directamente con su legitimación, que se ponen en juego a partir del consenso entre los diferentes actores involucrados (o “jugadores”). Cualquier modificación realizada en las reglas, cualquier nuevo juego del lenguaje que queda legitimado en un determinado campo de saber afecta la naturaleza del juego y sus condiciones. El modo en que se desarrollan los juegos y sus reglas se funda en el lazo social, en la interacción entre las diferentes partes del campo del saber o campo cultural.

De esta forma, la articulación de conceptos teóricos para el análisis de las obras con el trabajo sobre la emoción que éstas despiertan en quienes escriben acerca de ellas no hace a una deslegitimación del discurso, sino que, al contrario, permite dar una visión más compleja sobre el objeto, la escritura y el hombre.

Los objetos culturales de la posmodernidad no están privados de emoción; en ellos la subjetividad se resignifica y la intensidad busca poblar la conciencia racional. Esto se observa también en el discurso crítico donde se incorpora el yo individual y la instancia autobiográfica como instancia significativa. En este sentido se observa el gran crecimiento de escritura autobiográfica en las últimas décadas. La mayor parte de los investigadores opinan que esto se debe a la pérdida de fe en la racionalización totalizante, el descrédito de las grandes narrativas modernas, la inquietante multiplicación de los sistemas de valores y de sus criterios de legitimación. (Trastoy: 2002)

Desde esta posición pragmática se dispara FarsaMAG. Sus integrantes se postulan como productores de sentido dentro de un soporte del cual son parte como usuarios. Son productores-consumidores de un nuevo soporte, de un nuevo uso del lenguaje. Ergo, la crítica que se genera desde allí no puede quedarse al margen. Dentro de la vasta cantidad de información que circula en internet, se ven en la tarea de generar credibilidad y legitimar su discurso, y es allí donde interviene la formación académica para sostener y fundamentar las críticas. Allí, el academicismo se adapta a los códigos lingüísticos de la cotidianeidad, la heterodoxia y la flexibilidad para poder ser parte de una nueva forma discursiva.

En cuanto a la instancia de la recepción, FarsaMAG dialoga con un lector modelo que, sin llegar a ser par, resulta especializado por su participación activa en el hecho teatral: artistas, productores, espectadores y diferentes agentes vinculados con teatros independientes de la Ciudad de Buenos Aires. La conexión con este lector modelo 2.0 se da de formas muy diversas

Entonces, hablamos de una crítica periodística con rasgos académicos por su especificidad, profundización de análisis y apelación a la enciclopedia del lector en la búsqueda de una hipótesis de lectura. O de una crítica académica con rasgos periodísticos por el trabajo con la inmediatez, la búsqueda de concisión y el uso cotidiano de las expresiones populares. Esta particular forma de conjugar los modelos discursivos en la crítica teatral permite hablar de una nueva identidad discursiva, de la cual revistas digitales como FarsaMAG son pioneras y estandarte.

Bibliografía

Dubatti, J. (2008) Cartografía teatral: introducción al teatro comparado. Buenos Aires, Atuel

Eco, U. (1965) Apocalípticos e integrados. Buenos Aires, Sudamericana.

Liotard, Jean François (1987[1979]). La Condición Posmoderna. Madrid, Cátedra

Ramonet, I. (2011) La explosión del periodismo. Internet pone en jaque a los medios tradicionales. España, Capital Intelectual

Trastoy, Beatriz (2002) "Develar la emoción: un desafío de la crítica teatral". En O. Pellettieri (ed.), Imagen del teatro, Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Verón, E. (1995) Fragmentos de un discurso. Barcelona, Gedisa.