

La crítica teatral periodística: entre l'espectacle i la cultura

XAVIER VELLÓN LAHOZ
Universitat Jaume I

1. La crítica teatral i els professionals de l'escena: una relació conflictiva

El 6 de febrer de 1993, Eduardo Haro Tecglen, (re)conegut crític teatral i columnista diari, publicava al seu periòdic, *El País*, un article titulat “El teatro ahora: el culto a los directores convierte la literatura dramática en monumento”. El seu contingut era molt crític amb la tasca del “director-productor”, figura que, segons ell, ha estat un perjudici per a l'existència d'una vertadera literatura dramàtica renovadora. La resposta dels sectors professionals fou immediata i molt dura, sobretot per part de l'ADE (Asociación de Directores de Escena de España), la qual cosa va motivar que es produïra una interessant polèmica —que sembla renàixer amb una certa regularitat— al voltant de la història, la funció i els límits de la crítica teatral, en periòdics i revistes especialitzades, i la seua possible contribució a la formació d'un discurs dramàtic contemporani.

En certa mesura, l'esmentat autor, des d'una tribuna amb tant de prestigi com les pàgines de *El País*, revelava les tenses relacions entre els protagonistes del fet teatral i els que es dediquen a comentar-lo des de llurs columnes periodístiques. Es tracta d'una controvèrsia que té les seues arrels en la pròpia història d'aquest gènere periodístic, com reconeix el crític teatral de *The Times*, Irving Wardle, autor d'una obra essencial per a comprendre l'origen històric de la polèmica: *Theatre Criticism* (1992).

Efectivament, els comentaris teatrals als diaris van aparèixer íntimament vinculats a aquest mitjà de comunicació (al segle XVII, a la cultura anglesa, a la segona meitat del XVIII a la hispànica). Tot i que, segons indica Paul-Jacques Guinard (1981: 247), aquestes primeres manifestacions escrites cal entendre-les «comme une information critique sur les représentations, et non comme le compte rendu de pièces éditées ou une réflexion sur le théâtre et ses problèmes», no s'ha d'oblidar una paradoxa que acompanyarà aquests textos fins a l'actualitat: la crítica havia de fer compatible una funció formativa (des de la seua condició d'il·lustrat, l'intel·lectual tenia l'obligació d'educar èticament i estèticament al ciutadà), amb una reflexió de caràcter específic sobre la representació (sobretot al segle XIX, ja desvinculada —parcialment almenys— de la seua vessant literària).

Des d'aquesta doble condició de l'anàlisi —sociocultural, per una part, dramaturgica, per l'altra—, la història de la recepció teatral als periòdics ha mantingut relacions molt complexes amb l'àmbit de l'escena: des d'opcions conciliadores entre ambdues pràctiques, fins a desqualificacions globals, basades tant en argumentacions genèriques com en motivacions d'ordre personal.

Així, Guillermo Heras, en un article de 1987, inclòs en el monogràfic de la revista de l'ADE —al qual faré referència en nombroses ocasions—, proposa una visió en consonància amb criteris molt habituals entre els professionals del teatre (1993: 42): «El insulto es la materia frecuente, el desprecio eje común, el paternalismo redentorista, su actitud ante las nuevas propuestas y, en general, un desconocimiento profundo del teatro contemporáneo que se hace en todo el mundo».

La imputació a la crítica, considerant-la responsable de la crisi —endèmica, ja— del teatre, és un lloc comú des d'aquests sectors, fins al punt que la consideren, despectivament, com una representació de l'empresa periodística, amb obscurs interessos econòmics i de cap manera com a expressió de la cultura social. En un article molt bel·ligerant, publicat el 23 de setembre de 2001 al *Corriere della Sera*, el director teatral Michele Celeste contesta, frase a frase, a la crítica que Franco Cordelli va realitzar a l'estrena de la seua obra *Opera buffa*. Després de jutjar, fins i tot la sintaxi i el vocabulari utilitzat per Cordelli, conclou amb una afirmació genèrica:

Un critico senza credibilità ha il valore di un'opinione inattendibile e sviante. Ci si lamenta spesso dello stato del teatro italiano. Riflettete sul fatto che senza critici di qualità non sarà mai possibile avere un teatro sano.

Implícitament, Michele Celeste reconeix la importància de l'activitat crítica per a la consolidació d'un espai propi de la cultura teatral (des d'una òptica universal i, alhora, nacional). Així s'expressen altres autors en reconèixer que, en realitat, la crítica, com que és lectura interpretativa i, a més, lectura teatral, s'acosta a la tasca de traducció escènica per part del director. Aquestes són les paraules del ja esmentat Irving Wardle (1997: 119):

A director must, among other things, be a critic [...]. Besides, directing, like criticism, is a semi-creative activity; it's for those who can make something from an existing piece of material, not for those who can create something out of nothing.

No són només les afirmacions d'un crític; Giorgio Strehler, en una conferència pronunciada en el Congrés Internacional de Crítics de Teatre en 1987 (ADE, 1993: 36), parla de la permeabilitat entre ambdues activitats, la qual cosa significa que estan condemnades a entendre's: «He tratado, en primera instancia, de ser un crítico atento del teatro, un intérprete crítico, al igual que vosotros sois críticos intérpretes».

I és que, al marge d'al·lusions personalistes, odis fraguats en el subconscient, enfrontaments amb motivacions molt diverses (que no han de ser, necessàriament, d'ordre estètic), de les controvèrsies entre ambdós sectors se'n poden deduir qüestions essencials per al discurs teatral. Una d'elles ja podem destacar-la en aquesta primera fase de l'article: ¿hi ha una relació entre les successives temptatives de renovació dramàtica al llarg del segle xx i la tasca crítica; han trobat resposta les experiències revolucionàries de l'escena en les tribunes periodístiques?

Com a resposta a aquests interrogants, Giorgio Strehler (1993: 40) certifica els vincles entre la pràctica escènica i el paradigma crític, en un projecte conjunt l'objectiu del qual ha de ser la proposta de noves formes que reflectisquen les expectatives de la

modernitat, i la seua divulgació a través de les seccions especialitzades dels mitjans de comunicació:

Muerta una crítica impresionista, absolutamente subjetiva, ésta debe, creo, dirigirse hacia análisis comparados, fundamentados, debe rastrear el sentimiento sobre todo de las grandes tendencias que se mueven en el teatro contemporáneo. Estar presente en este devenir del teatro descubriendo las tendencias que en él se oponen a veces o se desintegran, pero que señalan su vitalidad.

Aquesta visió optimista del director italià no és compartida, tanmateix, per un ampli sector dels protagonistes —i alguns observadors— del fet teatral. En realitat, una de les imputacions més generals contra la crítica teatral periodística és, precisament, la de l'immobilisme, la de seguir una inèrcia interpretativa, que s'hi tradueix en un llenguatge allunyat del que són els nous corrents dramàtics, i ancorat a categories del passat. Joan Abellán (1995: 26) hi ofereix la següent opinió —negativa— sobre l'evolució del teatre espanyol des de la transició, amb especial incidència en la limitada contribució del gènere periodístic per al desenvolupament d'un teatre alternatiu al tradicional:

En realidad, desde los últimos años de la dictadura, España y su teatro han cambiado bastante. Pero no está claro que lo haya hecho en la misma medida en su actividad crítica y teórica. Me atrevo a decir [...] que en el campo teatral, la evolución de la producción crítica y teórica no ha estado a la altura de su materia prima.

A les pàgines següents, abordarem l'estudi del codi de la crítica teatral, atenent-hi no sols als mecanismes lingüístics sinó també al context pragmàtic en el qual es produeix i es transmet, així com a la implicació del receptor periodístic en la consolidació d'aquest sistema de comunicació.

2. Tipologia textual: entre la columna periodística i el discurs acadèmic

Un segon problema que, tradicionalment, s'ha plantejat al voltant de la crítica teatral és la seua caracterització textual. Per una banda, és indubtable que, com a especulació a partir d'un fet cultural, el gènere s'acosta a un discurs descriptiuargumentatiu, vinculat amb l'estratègia dels textos humanístics i, aleshores, pot insertar-se entre les variants públiques dels escrits acadèmics. Però per l'altra, també sembla evident que la columna forma part del discurs mediàtic, concretament del periodisme imprès i, en conseqüència, té tot un seguit d'imposicions, no sempre coincidents —de vegades, en oberta contradicció— respecte al model de la reflexió culturalista.

Pedro Altares (1993: 29-30) que, a més de periodista, va exercir durant molts anys la tasca de crític teatral, fixava perfectament el problema en afirmar que tot prové d'una oposició d'origen: l'intent de fer compatible la crítica amb el desig divulgatiu del fenomen teatral. Si la crítica es limités a una simple transmissió informativa (comunicar dades, fets sobre l'autor, director, el context, etc.), compliria únicament amb l'objectiu divulgatiu, conseqüent amb la suposada objectivitat periodística. Però, juntament amb aquesta

disposició, el component interpretatiu, l'aportació subjectiva assoleix una importància que condiona la pròpia estratègia textual.

Com a gènere periodístic, la crítica teatral té, a més, una difícil identificació ja que, com reconeixen Alberto Fernández i Guillermo Heras (1993: 33), constitueix «una especie de subgénero informativo, a medio camino entre la información, la publicidad indirecta y el artículo de opinión». La seua ubicació en les seccions periodístiques tampoc contribueix a fer palesa la seua caracterització com a text, ja que, segons el tipus de publicacions, hi ha la tendència a situar-la o bé en la d'espectacles o bé en la de cultura, tot i que totes coincideixen a considerar el teatre com a apartat en les pàgines dels seus suplementos culturals i/o d'art, malgrat que, en aquest cas, més que articles de crítica a una representació concreta, sovint el que es fa és incloure textos amb major extensió: reportatges, entrevistes, treballs d'opinió-investigació (en aquest cas sí, més pròxims a una investigació acadèmica).

Per a introduir un factor clarificador en tot aquest panorama descriptiu, Ian Herbert (1999: 245), en el seu estudi sobre els darrers cinquanta anys de crítica teatral britànica, no dubta a l'hora d'identificar aquest gènere com a activitat estrictament periodística, almenys pel que fa a la ja tradicional crítica dels periòdics anglesos, enfront d'una certa tendència cap al discurs assagístic que observa en els autors continentals:

English theatre are first and foremost journalist, which makes them a lot more readable and, in my view, a lot more useful than all those academically-oriented European counterparts, many of whom have got bogged down in trivial pursuits such as semiotic.

Com a periodistes, l'objectiu de la crítica no és tant formatiu —ni, és clar, l'ostentació del criteri personal—, com informatiu i, més encara, de simple entreteniment, en el que ve a ser la dimensió espectacular de la verbalitat periodística (Herbert, 1999: 245): «the mark of good journalism is that it can grab the attention of its readers. Theatre critic-journalists have to be entertainers too, or they will not be read».

És cert que, en el nostre entorn cultural, el periodisme dedicat a la crònica d'espectacles ha conegut una profunda transformació, d'acord amb la nova situació social dels mitjans escrits amb les noves fonts d'informació. Davant la immediatesa i la gran oferta informativa dels mitjans audiovisuals, el periòdic cerca noves vies competitives mitjançant gèneres mixtes, entre l'opinió, el reportatge, la informació, i això es tradueix en nous llenguatges, com ara el cas de la crítica teatral que analitzarem tot seguit. L'exemple de la crítica esportiva, fins i tot la taurina, d'alguns periòdics, són suficientment il·lustratius d'aquest canvi. En realitat, es tracta d'un procés d'intel·lectualització al voltant d'activitats lúdiques que difícilment poden considerar-se culturals i allunyar-se d'una certa previsibilitat descriptiva. Tanmateix, algunes cròniques d'autors com Joaquim Maria Puyal, Santiago Seguro o Joaquín Vidal constitueixen, en sí mateix, un atractiu per al lector, més enllà de les seues preferències personals.

En el cas de la crítica teatral, la situació és prou més complexa, precisament per la pròpia concepció del fet teatral en una societat en la qual el concepte de la identitat dramàtica és una «diaspora tendente all'infinito», en paraules del director italià Luca Ronconi en el seu article «Perche' oggi andiamo a teatro» (*La Repubblica*, 15 de gener de 2002). I aquest buit conceptual «hanno prodotto una vera e propria dissociazione della prassi e dell'identità».

És aquesta dissociació la que pot observar-se en els judicis sobre l'actual situació de la crítica teatral, símptoma, alhora, de la confusió analítica.

Per una banda, sovint s'acusa la crítica d'ignorar la dimensió essencialment espectacular, la realitat escènica del teatre, fent que el text esdevinga una successió de llocs comuns més relacionats amb la crònica social, política, filosòfica, i en el millor dels casos, amb la literatura. En la seua versió més estricta, aquesta mena d'imputacions s'hi centra en un fet constatable en alguns dels principals crítics teatrals: des de la seua formació, més aviat filològica i literària que dramàtica, ignoren el discurs teatrològic, en la seua vessant com a sistema semiològic de comunicació i, alhora, en la seua dimensió artística.

En l'altre extrem, tot i que no necessàriament l'oposat, trobem el comentari que considera la crítica molt condicionada pel discurs divulgatiu i informatiu, i això incideix en un llenguatge només adreçat a l'impacte perceptiu, a l'espectacle verbal i simplificador, i que es limita a la qualificació personal, expressada d'una manera sintètica, fins i tot seguint un codi de signes convencionals (per exemple, el nombre d'estrelles assignades a un espectacle, indicant-hi el judici de l'autor), i no desenvolupa una vertadera argumentació, de la qual puga deduir-se un desvetllament de la representació. Aquestes són les paraules de Vidal Siliunas (1995: 45):

Uno de los vicios típicos —demasiado típicos— de la crítica teatral consiste en el deseo de valorar apresuradamente —poner precipitadamente una nota al espectáculo—: “excelente”, “malo”, o “aburrido”. El lector ve cómo el crítico valora el espectáculo, pero el artículo no dice nada sobre lo que él valora.

La controvèrsia ens remet, de nou, a la qüestió de la tipologia. Dominique Mainguenua (2000: 49 i ss.) considera que el discurs de divulgació dels periòdics no correspon a les classificacions tradicionals, d'ordre enunciatiu i/o situacional o comunicatiu. Es tracta de textos, sobretot els més especialitzats —com és el cas que ens ocupa—, amb la funció social de transmetre coneixements, i per això es localitzen en un espai comprès entre un àmbit culturalista, fins i tot científic, i l'estrictament mediàtic de la informació.

En aquest context, es tracta d'una pràctica discursiva l'estratègia de la qual es basa en aconseguir un sincretisme entre ambdues funcions mitjançant el llenguatge, i una relació amb el lector que ha de reflectir la vigència d'ambdues magnituds, deixant al marge la consideració que meresca el fet teatral com a activitat cultural. Com veurem a continuació, la responsabilitat del crític és, sobretot, amb el context on s'hi produeix la seua activitat (el periòdic) i, en darrer terme, amb l'empresa a la qual pertany el rotatiu. La seua implicació com a dinamitzador de la vida teatral al si de la comunitat —argument força repetit des dels sectors teatrals— sembla ja un tòpic que cal oblidar o, almenys, valorar en termes més ajustats.

3. El context: condicions de la producció crítica

L'anàlisi dels articles de crítica teatral periodístics implica abordar l'estudi dels condicionaments, no sols discursius sinó també pragmàtics, d'una mena de textos sotmesos

als imperatius de la comunicació en la societat actual. Precisament, un dels atractius dels discursos de divulgació per als corrents actuals d'anàlisi del discurs és, en paraules de Vicent Salvador (2002), «l'interés de la seva rica organització textual i el de les situacions que el caracteritze» constituent-hi, de fet, «una interfaç discursiva que articula al text amb el context».

Ara bé, es tracta d'un objecte d'anàlisi particularment complex, ja que participa de la gran paradoxa de les societats contemporànies en la gestió social dels coneixements per part dels mitjans de comunicació: si bé, com indica Jef Verschueren (1998: 259), «en una sociedad altamente comunicativa como la nuestra, esperamos un alto grado de transparencia en el significado», la realitat és que cal assumir que «lo que es transparente en el texto, el significado literal codificado [...] no agota el significado de lo que se dice», perquè «la comunicación no es posible si no se invoca el conocimiento del mundo o la suposición [...] donde anclar las proposiciones».

Cal no oblidar, a més, els profunds canvis dels mitjans de comunicació, que no s'exhaureixen en la simple qüestió tecnològica, sinó que, com assenyalava Miquel de Moragas (1998: 113), «impliquen múltiples factors (polítics, econòmics i socials) de valor estratègic pel conjunt del desenvolupament i de l'organització de les nostres societats». Aquesta concentració de factors de poder al voltant dels mitjans de comunicació és un dels factors més definitoris de la societat de la informació. La informació, com ens recorda Joan Majó (1998: 153), és «un mercat» i funciona «en termes de mercat» seguint «la lògica de la mercantilització». Des d'aquesta perspectiva, l'acte de produir una crítica teatral pot valorar-se segons el valor del mercat (incidència de la tasca crítica en l'assistència a les representacions i en la resposta del públic) i en termes d'empresa (quin lloc ha d'ocupar en les relacions estratègiques del grup mediàtic amb els poders públics, per exemple, quan s'hi tracta d'una obra subvencionada).

A més, el gènere objecte de l'anàlisi (de manera semblant als que integren seccions com ara la cinematogràfica, musical, etc.) proposa un suggestiu espai de relacions entre text i context, en el qual hi trobem aspectes ideològics i econòmics: el text periodístic aporta una visió institucional (la del seu mitjà) sobre un producte cultural sotmés a les lleis del mercat, i amb això pot intervenir en la seua difusió (tot i que sembla ben palés que afecta més a formes menys massives d'espectacle, com el teatre, que a l'èxit en les taquilles de les sales cinematogràfiques).

D'aquesta manera, la textualitat actualitza un conjunt de factors, d'ordre contextual, que no sols aporten una funció interpretativa a la crítica teatral periodística, sinó que estimulen el sistema de pressuposicions, necessàriament compartides amb el receptor. No es tracta, com en el cas de la crítica clàssica del segle XIX i principis del XX, de realitzar una crònica social a partir de la representació, sinó que ara el cabal informatiu de la realitat forma part del text, apuntant-hi tant a la pròpia dinàmica del mitjà en el qual pareix, com a la connivència del lector amb el periòdic elegit per informar-se'n.

De vegades, la crítica desenvolupa una referència informativa sobre la qual planteja la valoració de l'obra, la qual cosa passa prou sovint quan es parla sobre peces del repertori clàssic. És el cas de la crònica de Francesc Massip (*Avui*, 27-10-2001) sobre *La mare Coratge i els seus fills*, de Bertold Brecht (al Teatre Nacional de Catalunya): «[l'obra]

cobra una actualitat inusitada en representar-se ara durant les setmanes inicials de la primera guerra planetària del segle XXI».

Aquest recurs, relativament habitual en les crítiques teatrals a les darreres dècades del segle XX, té una variant de més actualitat que afecta el propi llenguatge: la permeabilitat del sistema descriptiu al lèxic de procedència clarament periodística o de la cultura de la informació. És una contaminació que es desenvolupa per nombrosos discursos com a símptoma de l'omnipresència lingüística de l'emissió informativa en la societat de la comunicació.

Fixem-nos en la condensació de pressuposicions culturals que apareixen en la següent definició de Francesc Massip (*Avui*, 2-2-2002), en la seua crítica al *Coriolà* de Shakespeare (Teatre Nacional de Catalunya): «estem més a prop de la *grandeur* francesa d'estil mitterrandià que de la grandiositat romana». Paul Taylor (*The Independent*, 6-3-2002), en el seu comentari del *Tartuffe* de Molière (Lyttleton Theatre de Londres), qualifica el muntatge de Lindsay Rosner com a «great anti-fundamentalism comedy». També el llenguatge del pensament únic, del neoliberalisme econòmic té el seu lloc en el codi semàntic de la crítica, com ara en la crònica d'Agustí Fancelli (*El País*, 18-2-2002) a l'òpera de Leos Janacek *Katia Kabanova*, tractant-hi d'explicar el triomf de la representació al Teatre del Liceu de Barcelona, quan havia fracassat quatre anys abans a Salzburg: «¿La globalización de la ópera da por atemperar las reacciones en las segundas oportunidades?»

En altres ocasions, la inclusió de referències contextuals té incidència modalitzadora, ja que les implicatures ideològiques esdevenen vertaders gestos significatius per part de l'autor (com és lògic, en sintonia amb els interessos comunicatius de l'empresa mediàtica). Eduardo Haro Tecglen aprofita la crítica a *Ubú rey* de Jarry (*El País*, 20-3-2002) al Teatro de la Abadía per a definir les fosques xarxes del poder: «Esta versión acentúa la grosería, y saca adelante frases del día o destellos del poder negro dominante; quizá se quede corta para la realidad. Puede irse más lejos por las vías habituales de la protesta y de la descripción; pero la verdad es que despierta carcajadas, gritos y aplausos de los transgresores, antiglobalizadores y disconformes». Més directe és Francesc Massip (*Avui*, 8-2-2002), en la seua crítica a *Víctor o els nens del poder* de Roger Vitrac (Teatre Fabià Puigserver), desenvolupant-hi una profunda desqualificació política de la realitat actual, a partir de l'horitzó d'expectatives de l'espectador en enfrontar-s'hi a una proposta escènica concreta: «avui en dia l'intervencionisme episcopal propiciat pels governs conservadors que senyoregen el país fan més corrossiva la imatge de Víctor cavalcant un prelat posat a quatre grapes...». Més explícits, en qüestió d'implicatures, són alguns crítics que realitzen gairebé una confessió de la seua evolució ideològica a través dels escrits; aquest és el cas de Javier Villán (qui, potser, se'n recorda de la seua condició de poeta), crític del diari *El Mundo*, comentant l'obra de Miguel Mihura *La canasta* (6-3-2002), i centrant-s'hi en la figura de l'actriu Victoria Vera: «fue musa de una sedicente progresía en el franquismo terminal. Ahora me parece que no es musa de nada, salvo de sí misma; y menos de esa progresía errática que no es, históricamente, ni chicha ni limoná».

Més complexitat tenen les motivacions del context mediàtic, quan la política informativa (fins i tot, econòmica) del mitjà de comunicació, condiciona la línia de la crítica teatral, afavorint una simbiosi entre la subjectivitat de l'autor i els estímuls de la institució. Un

exemple ben simptomàtic podem trobar-lo al diari *El País*, en la seua edició valenciana, i el crític Julio A. Máñez (la competència del qual en matèria teatral l'han convertit en un dels millors coneixedors del fet dramàtic en l'actualitat). En relació a la línia editorial del periòdic, l'esmentat autor ha criticat durament l'erràtica política sobre espectacles dels governs del Partit Popular, plantejament ideològic que hi apareix quan fa la crònica de representacions programades al teatres de titularitat pública. Vegem-ho en el seu article dedicat al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (25-2-2002), obra representada al Teatre Principal de València: «En unas fechas disparatadas, como corresponde a la caótica programación de la casa, llega al Principal de Valencia esta versión del Tenorio de Zorrilla que se distingue, antes que otra cosa, por su manifiesta y deliberada arbitrariedad». El desenvolupament posterior pot intuir-se després d'aquest preàmbul suficientment explícit. Altre exemple el podem trobar en la seua anàlisi de l'obra de Juan Alfonso Gil Alborns (molt compromés amb la política cultural del partit conservador) *El camaleón* (29-1-02): «Juan Alfonso Gil Alborns es un autor de segunda fila que ha sacado algún provecho a su escritura como gestor de una entidad pública, Teatros de la Generalitat, que ahora premia esa generosa y desinteresada entrega con el montaje de una de sus obras».

Per a evitar tots els condicionaments textuais en la divulgació de les noves propostes dramàtiques, superant-hi els interessos socioideològics, econòmics, empresarials, la revista italiana de teatre *Art'ò* va promoure unes jornades d'estudi, a l'any 2000 a Bolònia, amb el títol *La rete delle scene*, en les quals van col·laborar publicacions especialitzades europees, com ara *Theater der Zeit*, *Ubu*, *Irish Theatre Magazine*. El projecte era ben clar: «creare una pubblicazione telematica di respiro europeo». En qualsevol cas, un programa de futur amb moltes dificultats, algunes d'elles les provenents de la mateixa Xarxa: ¿qui dirigeix la informació; des de quins supòsits?, etc.

4. Pragmàtica: el destinatari de la crítica

Northrop Frye (1986: 130), citant James Joyce, definia el segle xx com l'època del *perce-oreille*, «de la constante insinuación de actividades sociales y respuestas aconsejadas que se vierte a borbotones desde la boca activa de A al pasivo oído de B». Aquesta unidireccionalitat comunicativa ha estat practicada pel periodisme, en un procés de recepció qualificat per Josep Maria Casasús (1992: 859) com «la polifonia coproduïda». En el cas dels gèneres dedicats a la crítica, a més de constituir un sistema de construcció de la realitat a partir de la percepció (segons els principis de la ciència empírica de la literatura aplicats al discurs periodístic), cal parlar d'una clara tendència a la didacticitat, com a instrument de socialització. S'hi tracta d'una didacticitat que determina els ancoratges del text respecte al receptor, especialment en una ambivalència, típica dels discursos més especialitzats de les seccions periodístiques, i que Vicent Salvador (2002) identifica de la següent manera: «entre la vulgarització que s'adapta a les competències i els interessos del públic i, d'altra banda, la creació d'una il·lusió d'intel·ligibilitat del discurs sagrat de l'expert».

Els articles dedicats a la crítica, en llurs diferents variants i gèneres, constitueixen, així, no sols un discurs divulgatiu, ni tan sols una font d'informació, sinó que apleguen a construir una mediació entre el lector i una activitat concreta (artística, espectacular, festiva,

etc.) de la realitat. Cal interpretar-los, aleshores, en l'àmbit comunicatiu proposat per Albert Sáez (1999: 23) per a la interrelació destinatari-discurs mediàtic: «Els actes massius de comunicació són actualment el context més freqüent d'accés dels individus als fenòmens socials en les societats postmodernes». Més encara, a l'hora de desenvolupar aquesta via d'accés a les parcel·les de la realitat social, el text crític esdevé un model interpretatiu des del qual es pot percebre el fenomen. S'estableix així una especial relació entre lector i autor de la crítica (sobretot, quan hi ha una fidelitat per part d'aquell al discurs d'aquest), que fins i tot pot afectar també al mitjà comunicatiu en el seu conjunt (la qual cosa és força habitual en les revistes especialitzades); una relació que pot actualitzar tota mena de pressuposicions i implicatures, gestos interpretatius, connivències, que actuen com a marc per a la interpretació del comentari crític. De fet, els lectors de publicacions dedicades al teatre, al cinema o a la música, que a més segueixen el mètode de puntuar les novetats en el seu camp, saben aproximadament la relació entre aqueixa puntuació i el compositor-director, tipus de gènere, local de l'estrena, estil ideològic, etc.

Precisament, en textos que plantegen vinculacions tan estretes entre l'autor i el seu destinatari s'han de valorar les estratègies de persuasió utilitzades, sempre tenint en compte, com reconeix Bertrand Poirot-Delpech (1993: 21 i ss.) —el conegut crític teatral de *Le Monde*—, els nivells de recepció projectats pel text: els adreçats cap a un públic anònim i ocasional (dimensió més informativa i divulgativa), i els destinats a uns lectors més acadèmics i, sovint, seguidors de la secció (amb el predomini de la línia més argumentativa i subjectiva). K.K. Reardon (1991: 272 i ss.) estableix tot un seguit de variables que poden incidir en la capacitat persuasiva de l'acte comunicatiu. Entre les més importants, cal destacar les següents (atenent a la seua aplicabilitat al referent de la crítica teatral i d'espectacles): relacions entre l'emissor i el context comunicatiu (determinarà el grau de subjectivitat que comparteix amb el destinatari); gènere dels individus que hi participen (condicionarà, entre d'altres, les relacions entre ambdós agents comunicatius); les variables del missatge (estratègies retòriques i estil comunicatiu); i, finalment, el recurs a l'emotivitat. Els aplicarem, a continuació, a l'anàlisi de textos crítics.

En general, la crítica teatral tendeix a modalitzar el text mitjançant recursos que eviten la presència explícita del *jo* com a criteri de comentari. La ironia, l'estil valoratiu a través de l'acumulació de categories descriptives, les referències culturalistes, les estructures atributives, la virtualitat modal i aspectual dels verbs i les perífrasis, etc., contribueixen a generar una imatge del text que supera l'excés egotista, i la consegüent aparença d'arbitrarietat de tot judici.

Hi ha, tanmateix, una línia més divulgativa, més pròxima al llenguatge-espectacle propi del periodisme actual (en consonància, és clar, amb el model del mitjà en el qual s'integra), en la qual la crítica hi estableix un diàleg amb el lector, fomentant una impressió d'intimitat, per la qual, l'emissor, a més de situar-s'hi com a eix de l'organització semàntica del text, proposa el receptor com a via interpretativa.

Podem observar aquesta estratègia al diari *The Independent*, en qualsevol dels seus crítics, i especialment en Paul Taylor. Així, en la seua crònica del *Tartuffe* (6-3-2002), apareix com a punt de referència de la crítica apel·lant-hi a la seua pròpia experiència: «more intelligently than any version I've seen before [...] The most unsettlingly contemporary production of this play I have ever seen...». En altres ocasions, el *jo* s'hi presenta com a

subjecte d'una acció immediata a la representació, establint-hi un *shifter* performatiu de gran càrrega emocional, com ara en la crònica de *The Mysteries* (2-3-2002): «I was on leave at that time, and now having seen [...] I have to register my surprise», tornant-hi després a les seues vivències, «I have ever experienced». La manifestació directa de les seues preferències («I am huge fan of Richard Jones», crítica a *Midsummer Night's Dream*, 27-2-2002), dóna pas a una nova marca performativa, invocant-hi la presència del receptor: «Call me reactionary...». David Roberts (1999: 337 i ss.), ha estudiat aquest ús de la primera persona i aplega a importants conclusions que hi desenvoluparem a continuació: «the reviewer projects a fictively representative self, but the projection holds out to those who were not there both a set of aesthetic valuations tested against time and, more surprisingly, the reassurance of shared engagement».

No és estrany que, des de l'omnipresència de l'emissor, les fòrmules per implicar el lector siguin, alhora, ben explícites, fins al punt que ultrapassen els límits del discurs argumentatiu per assolir estratègies més properes a l'impacte del llenguatge publicitari. Així comença l'esmentada crítica de l'obra shakesperiana: «Would you really want to see *Charley's Aunt* played gloomily straight?... Of course not, so why do the...». En la crònica de *The Mysteries* el següent paràgraf és ben palés en aquest sentit:

The sound, which repeatedly swarms into ecstasy, resonates through your body for hours afterwards. You feel that you've been turned into a tuning... Listening to this company, you realise that a lot of what normally passes of musical emotion is just masturbatory whining.

Més enllà d'aquesta línia d'actuació textual, la tendència més general —la descrita anteriorment— presenta diverses modalitats per ubicar el lector al centre de l'esquema interpretatiu. Totes elles pretenen insistir en una idea: el crític només és un intèrpret d'un criteri —que podem definir com a canònic— compartit amb els espectadors i del qual forma part el lector. El text ja no és una potencialitat sinó l'expressió d'unes expectatives.

La forma més evident és la referència discursiva a la primera persona del plural: «Perquè tota la transgressió resideix a explicar-nos...» (Francesc Massip, *Mesías* de Steven Berkoff, *Avui*, 2-2-2002); «Imaginons donc une hypothèse d'école...» (Brigitte Salino, *Crime et châtement*, *Le Monde*, 8-12-2001).

Però en altres ocasions el *nosaltres* és molt més efectiu, ja que constitueix una apel·lació a la comunitat de vivències entorn de les propostes de la representació. Eduardo Haro Tecglen (*Ubú rey*, *El País*, 20-3-2002) generalitza cap a l'àmbit de l'espectador-lector com a receptors de l'experiència dramàtica de Jarry: «Nosotros somos los sumisos, los esclavos y los espectadores de este derroche de poder y crimen».

La menció impersonal de la resposta del públic, auditori o sala, és altre recurs per a integrar la recepció en el procés textual, tot i que amb una càrrega afectiva notablement inferior. Joan-Antoni Benach en la crítica a *Sigue la tormenta* d'Enzo Cormann (*La Vanguardia*, 8-3-2002) s'expressa així: «He aquí uno de aquellos montajes en los que el espectador se ve obligado...». Santiago Fondevila qualifica l'espectacle *4 bailes*, d'Albert Espinosa (*La Vanguardia*, 19-3-2002) com «un cuento para adultos... abierto a todos los públicos con uso de razón». Molt interessants són, en aquesta línia, les referències al

comportament de la sala durant la representació, ja que tenen com a finalitat caracteritzar —positivament o negativament— el sentit de la crítica. Giovanni De Luna, en el seu comentari admiratiu del *Salò* de Bebo Storti (*La Stampa*, 10-3-2002) descriu així la reacció dels espectadors: «La sala del Teatro dell'Elfo era affollata da gran tensione emotiva si è sciolta in un lungo applauso liberatorio».

Fins a quin punt es produeix aquesta comunicació entre la crítica i el lector? Quina és la funció real de la crítica teatral?

Sense dubte hem assistit a una època, la transició, de signe més aviat col·lectivista, en la qual el ciutadà cercava guies interpretatives en diferents àmbits de la vida pública. És ben coneguda la incidència social d'editorials de periòdics com ara *El País* (vertader intèrpret ideològic per a molts sectors civils), la presència de revistes cinematogràfiques de consulta obligatòria (*Cartelera Turia*, *Fotogramas*), les crítiques d'espectacles que no sols comentaven les obres sinó que formaven la competència dels seus lectors (com era el cas de les pàgines taurines d'*El País* amb Joaquín Vidal). Hi havia, aleshores, un estret vincle entre els objectius de l'activitat crítica i la demanda dels lectors, la qual cosa s'hi traduïa en una connivència entre els protagonistes de la comunicació escrita.

En l'actualitat, tanmateix, vivim una època marcada per un suposat individualisme (paral·lela a l'era de la digitalització i de la comunicació personalitzada) i per un hedonisme que ha arraconat el component ideològic dels actes socials. D'aquesta manera, l'elecció personal, el criteri singularitzat, ha relegat el paper de la crítica al de simple comentari informatiu, de limitada incidència socioeconòmica, com podem observar en la distància que separa les crítiques de certes pel·lícules d'èxit i la resposta del públic a les taquilles.

5. Focalització del discurs crític

La crítica teatral presenta una organització textual que combina elements de diversa procedència:

- El llenguatge periodístic
- El discurs de la teoria teatral (amb l'aportació metodològica i terminològica de la semiologia dramàtica)
- La teoria i la historiografia literària, pel que fa a l'anàlisi del text primari.

La distribució dels tres nivells al llarg de l'article constitueix el principi estructural més important i, també, el motiu de nombroses desqualificacions per part dels sectors teatrals, que li imputen les seues mancances en l'especialització de la matèria i la seua concepció excessivament literaturitzada del que és l'espectacle escènic, per una banda, i la seua superficialitat, per l'altra, perquè com a gènere periodístic sovint utilitza un llenguatge simplificador a l'hora d'emetre judicis i valoracions descriptives.

El titular representa el més evident vincle del gènere amb el discurs periodístic. En general, es tracta de titulars interpretatius, en la línia del llenguatge espectacular i impactant, i basats en els criteris de la psicologia de la comunicació, ja que el seu propòsit és atreure

l'atenció del lector mitjançant missatges suggerents. Bàsicament podem establir cinc estratègies retòriques en l'elaboració d'aquests titulars-espectacle:

1. Missatges relacionats amb l'actualitat, el grau descriptiu dels quals respecte a l'obra comentada és molt indirecte, per la qual cosa el titular assoleix protagonisme per si mateix: «Las torres gemelas» (Julio A. Máñez, crítica a l'obra *El camaleón*, *El País*, 29-1-2002); «Patafísica del día» (Eduardo Haro Tecglen, crítica a *Ubú rey*, *El País*, 20-3-2002); «Arbitrariedades» (Julio A. Máñez, crítica al *Don Juan Tenorio*, *El País*, 25-2-2002).

2. Gest fònic, mitjançant expressions visualment poderoses i que emmarquen la hipèrbole típica del titular en l'efectisme dels efectes sonors i de contrast: «Horror y muerte» (Javier Villán, comentari a *La puerta estrecha* d'Eusebio Calonge, *El Mundo*, 10-11-2001); «Esmorzar amb el diable» (Francesc Massip, comentari a *Mare Coratge*, *Avui*, 1-10-2001); «Teary, bleary and world-weary» (Stephen Wall, comentari a *Time of Athens* de Shakespeare, *The Times*, 3-9-1999); «Retortillons al ventre de l'Estat» i «La precisió del gargall» (de Francesc Massip, *Avui*, 2-2-2002 i 8-2-2002, respectivament).

3. En altres ocasions, s'hi tracta de jocs semàntics, que fins i tot apel·len a la intel·ligència del lector: «The Golden Stage» (B.W. Ife, crònica de la versió adaptada de *El Quijote*, *The Times*, 19-3-1999); «Jesus hopped the A'train» (Paul Taylor, crònica de *This is our youth*, *The Independent*, 29-3-2002); «With a little more constrast, Law could be devilishly good» (Paul Taylor, crònica de *Doctor Faustus*, *The Independent*, 19-3-2002); «Bombs amb excés d'embolcall» (Francesc Massip, crònica de *Las criadas*, *Avui*, 26-1-2002).

4. Els titulars estrictament valoratius són també una tradició de la crítica teatral; potser siguem els que més s'acosten a la funció divulgativa-formativa-diversiva del discurs periodístic: «Quina creu!» (Francesc Massip, *El Mesías*, *Avui*, 16-2-2002); «Dreams aren't made of this» (Jonathan Myerson, *A Midsummer Night's Dream*, *The Independent*, 27-2-2002); «Pure ecstasy from creation to redemption» (Paul Taylor, *The Mysteries*, *The Independent*, 2-3-2002); «Mauri, Premi Nobel alla ricerca dell'amore» (Osvaldo Guerrieri, *Variazioni enigmatiche* d'Eric-Emmanuel Schmitt, *La Stampa*, 29-3-2002).

5. Cal finalment destacar, amb l'anterior, el model clàssic, el més pròxim als orígens de la crítica teatral: el titular descriptiu, que opta per la síntesi, tot i que en formes més extenses en els casos anteriors, aplegant-hi, fins i tot, al desenvolupament oracional: «*Hedda Gabler*: un rêve de drammes traversé de chimères» (Michel Cournot, *Le Monde*, 27-3-2002); «Nancy degli nel ruolo che fu della Kidman» (Brunella Torresin, *The blue room*, *La Repubblica*, 6-1-2000); «Toccarsi nel brio e scoprire Odisseo» (Osvaldo Guerrieri, *La Stampa*, 30-3-2002); «Un Dostoïevski en toute sobriété» (Brigitte Salino, *Le Monde*, 8-1-2001).

A continuació, el procés de la crítica segueix un ordre que determinarà el sentit posterior del text: alguns autors hi desenvolupen l'estratègia iniciada en el titular-espectacle, per tant la crítica esdevé una crònica subjectiva, molt modalitzada, amb certa tendència vers la ironia. Javier Villán, després del titular comentat del seu article sobre *La canasta* («El glamour de Victoria») comença així la seua crítica: «A Laura, la protagonista de *La canasta* [...] le pasa un poco como a ese brebaje que llaman vino, o lo que sea, don Simón: que de no ofrecerlo Victoria Vera pocos lo beberían».

Paul Taylor titula la seua crítica sobre el *Doctor Faust*: «With a little more contrast, Law could be deviously good»; i encapçala el seu text amb la següent frase: «Jude Law must be the best-looking actor to play Doctor Faustus since Richard Burton took on the role of this intellectual...».

Més freqüent és, nogensmenys, el model de la crítica teatral del XIX, que inicia el comentari amb una introducció contextualitzadora, d'arrel acadèmica i erudita, i més propera a la historiografia literària i/o teatral que a l'anàlisi semiològica de l'espectacle. Aquesta tendència és més palesa quan es tracta d'obres d'autors clàssics. En aquests casos, el crític o bé introdueix una disquisició entorn de les referències històriques, o bé proposa una interpretació de les intencions del dramaturg basada en els principis epistemològics de la crítica literària. Francesc Massip inicia així el seu comentari sobre l'obra de Brecht *Mare Coratge*:

Que Brecht és un clàssic ens ho demostra l'especial vigència de la seva obra, perquè instal·la la reflexió dramàtica al cor dels eterns problemes que afecten l'home i els presenta en tota la seva ambigüitat per boca d'uns personatges que no arrossegueu l'espectador cap a una identificació confortable...

I així la de *Las criadas* de Genet: «Amb *Les criades* (1947) Genet no pretenia denunciar la degradació de la condició servil, sinó el mecanisme teatral mateix, posant en crisi el model del drama...».

En aquest tipus d'estratègia, de caire referencial, podem també ubicar el recurs de la cita culturalista, amb paral·lelismes i comparacions que prenen com a punt de partida la història del teatre, establint-hi una relació comunicativa de l'autor amb el lector basada en un criteri selectiu: la crítica s'allunya de la seua vessant divulgativa i s'endinsa en el discurs especialitzat, fins i tot en un àmbit reservat a un receptor molt limitat, actualitzant-s'hi, així, la polivalència d'un gènere que oscil·la entre extrems que apleguen a ser, aparentment almenys, contraposats. Joan-Anton Benach inclou la següent al·lusió en la seua crònica de *Don Juan* de Molière (*La Vanguardia*, 2-3-2002): «Esa presencia-ausencia, utilizada, entre otros, por Brook y Tadeusz Kantor y en no pocas lecturas de Brecht, parece tener aquí un sentido intimidatorio».

A partir d'aquest punt, la crítica teatral s'obri vers dues línies, de vegades compatibles, que poden identificar no sols la formació de l'autor (a més de la cultural i acadèmica, també la ideològica i generacional), sinó la seua concepció del fet teatral.

La primera és el comentari dels aspectes tècnics de l'espectacle. És aquesta una antiga reivindicació dels sectors professionals de l'escena. En aquest sentit, amb la terminologia tradicional sobre el tema («posada en escena», «canvi escènic», «escenografia», etc.),

s'incorpora un vocabulari de la teatrologia més actual («ritme temporal», «gestualitat», «espai escènic», etc.) i, sobretot, es fomenten els mecanismes de cohesió interna del discurs provinent de la teoria semiòtica. En efecte, els paradigmes teòrics al voltant del fet dramàtic (els ja clàssics de Kowzan, Patrice Pavis, André Helbo, etc.) han esdevingut una guia que permet l'ordenació del comentari a l'entorn dels nuclis teatrals (l'escenari i l'actor), i dels diferents sistemes de signes articulats al voltant d'ells.

La segona, molt més compromesa, és la que es desplaça cap a aspectes sociològics, polítics, ideològics, culturals, i que vincula la representació amb una funcionalitat determinada, més enllà de les categories estètiques, en l'ordre social. Malgrat les protestes dels implicats en el món teatral (Luca Ronconi, al seu manifest ja esmentat anteriorment, afirma taxativament que «la notizia politico-soziale di teatro come servizio si è ormai fatta anacronistica»; *La Repubblica*, 15-1-2002), subsisteix en nombrosos crítics una perspectiva del teatre que s'acosta a l'*engagement*, en la qual la valoració de l'obra depèn de factors relacionats amb el seu compromís sociopolític. En aquesta actitud cobra importància (no necessàriament preeminència) el component literari-textual, en el sentit de les crítiques del segle XIX, en una època com l'actual on, paradòxicament, el qualificatiu de *naturalista* és sempre negatiu, com a exponent d'una tradició dramàtica considerada endarrerida. Una vegada més, el debat en el terreny estètic entre les noves formes de l'hedonisme acrític (resultat del pensament feble) i les propostes del compromís artístic amb la realitat històrica.

Hi ha, tanmateix, una voluntat de síntesi que fa dels articles una successió, lògicament articulada, de descripcions valoratives, interpretacions del component literari, anàlisi teatrològica i perspectiva social. Vegem-ho en aquest fragment de la crítica de Joan-Anton Benach a *Don Juan* de Molière (*La Vanguardia*, 2-3-2002):

El espectáculo tiene algunos puntos flacos. El personaje principal respira una ingenuidad impropia de su astucia y desvergüenza»; Óscar Molina nos ofrece un Don Juan un punto infantil cuando exhibe su satisfacción por las propias maldades. Es una truhán demasiado explícito. Por otra parte, los espectros que se mueven a su alrededor pedían a gritos una coreografía más eficiente que evitara el aire embarullado de sus evoluciones. Y en cuanto al ritmo narrativo, es obvio el tono desfalleciente que adquiere el montaje a partir de la escena del cementerio. Con todo, hay en la propuesta aciertos incuestionables, desde la claridad expositiva a ciertas actuaciones individuales, pasando por un simplicísimo y eficaz uso de los objetos.

6. L'estratègia persuasiva

David Roberts (1997: 130 i ss.) considera que la crítica teatral «enjoys an ambiguous status», i té com a objectiu capturar «the flying moment and bring it down to paper». D'aquesta condició pot deduir-se la seua peculiaritat com a text, i la seua singularitat en l'àmbit del discurs periodístic (compartida amb altres formes de la crítica d'espectacles: la musical, cinematogràfica, taurina i, fins i tot, l'esportiva): amb la narració racional (en el seu sentit etimològic i retòric: no com a relat, sinó com a pròtasi argumentativa), ocupa un lloc preeminent l'*amplificatio* elocutiva, una funció ornamental que l'acosta al discurs literari. Cientifisme lògic i voluntat creativa convergeixen en un tipus de text que tracta de fer compatible l'antiga dicotomia de l'oratória: *animos impellere/rem docere*.

En aquesta línia d'actuació, i més enllà dels recursos tradicionals del llenguatge figurat, destacarem dues estratègies d'organització textual que, a més de contribuir a la seua cohesió lèxicosemàntica, constitueixen un tret essencial dels seus procediments descriptius. Com veurem, es tracta d'una tècnica pròxima a la *posada en relleu* (D. Mainguenu i V. Salvador, 1995: 69 i ss.), és a dir, dos moviments complementaris en la construcció textual: un, el primer que estudiarem, fa avançar la narració contextualitzant-la temàticament, i, el segon, realitza una amplificació descriptiva que modalitza la percepció de l'autor.

- a) Com hem dit, en primer lloc parlarem del recurs que té com a finalitat garantir la progressió temàtica del text, tot emmarcant-la en una estratègia semàntica basada en la topicalització. Poden aparèixer qualsevol dels models d'evolució temàtica establerts per la lingüística del text (lineal, de *tema constant*, de *tema derivat*; vegeu, per exemple, Josep Maria Castellà, 1992: 182-184), però el més important és la voluntat de l'autor d'utilitzar un recurs per a l'organització de la matèria textual amb l'objectiu no sols de promoure la cohesió interna sinó d'aplicar al seu desenvolupament un component de creativitat. Jonathan Myerson titula la seua crítica a *Sorrows and Rejoicings (The Independent, 29-3-2002)*, «The past imperfect». A partir d'ací, tota la crònica segueix els paràmetres temporals (tant en les construccions sintàctiques com en les eleccions semàntiques), el nucli de la qual és el paradigma verbal: «And then the history continues. And continues. And continues. By the end [...] you have watched a play written entirely in the past tense».

A continuació, en el següent paràgraf, nova referència al passat: «Every scene is viewed from the past».

Per concloure amb la següent afirmació: «You cannot compose a play entirely in the pluperfect».

Més explícit és Paul Taylor, en el mateix periòdic, en la crítica a *Doctor Faustus*. El titular, ja comentat anteriorment, hi projecta dos elements de referència textual, un substantiu (*law*), altre valoratiu (*good*): «With a little more contrast, Law could be devilishly good». El mot *Law* apareix en vuit ocasions al llarg de la crònica i, el que és més important, introdueix quatre dels seus paràgrafs, amb la qual cosa condueix tot el text per una narració escènica sobre la història del *Faustus*, que conclou representant-hi el concepte valoratiu inicial en una frase definitòria: «Lan's production is never less than good, sometimes very good, and, on more than one occasion diabolically good»

L'exemple més interessant ens l'ofereix Michel Cournot en la seua crítica, ja analitzada, de *Hedda Gabler* d'Ibsen per a *Le Monde*. Tota la crònica pren com a clau temàtica la presència imaginària del gran dramaturg per a justificar la successió d'interpretacions, descripcions, etc., bé mitjançant el propi nom o els respectius pronoms amb valor anafòric. Així comença a plantejar aquesta modalitat: «D'où l'envie irrésistible de surprendre Ibsen imaginant sa pièce». Després d'una presència constant en l'article, l'autor finalitza de la següent manera: «Quan Ibsen va se retrouver devant sa table, écrivain et réécrivain, son souci va être de construire une pièce, une construction plantée, charpentée, robuste, comme cela se faisait, de son temps».

- b) En segon lloc, la tendència a les expansions descriptivistes, mitjançant un estil acumulatiu i d'arrel valorativa que n'ofereix una imatge horitzontal del text (davant la linialitat vertical de l'estratègia anterior). Formes paral·lelístiques, sinonímia, desenvolupaments entorn d'un marc conceptual, etc. Amb la trama argumentativa apareixen models expressius caracteritzats per la seua càrrega afectiva –i modalitzadora– que s'inclouen entre els mecanismes persuasius, i que hi contribueixen a legitimar les afirmacions argumentatives (en una interessant oscil·lació entre l'objectivitat i la subjectivitat). Rafael Núñez i Enrique del Toro (1996: 318 i ss.) han estudiat aquests «adornos» de la racionalitat discursiva, emmarcant-los en els actes illocutius de legitimització i consistència de l'opinió, assenyalant-los com a factor que augmenta les possibilitats de variació i enriqueix el text excessivament narratiu. A continuació, veurem alguns exemples.

Osvaldo Guerrieri, en la seua crítica a *Odisseo* fa ús dels mecanismes en diversos moments: «L'incontro con l'eros e con la mostruosità, la memoria, la nostalgia, la violenza, la morte»; més tard, continua: «a noi perdirci qualcosa, per giocare, per rivelarci un segreto, per trascinarci...»; i, finalment: «Ce la mostra con grazia, con poesia, e con un rigore...».

Hermione Lee, en el seu comentari sobre *The Tempest* (*The Times*, 12-2-1999) utilitza de manera molt evident l'adjectiu com a eix del text: «Everything is grey, and black, and brown»; «Into this bleak arena of minimal survival shambles a scowling, twitchy, crabby-looking old man with a bad back, dressed in a terrible grey cardigan...»; «In this exhausted, entropic, magic kingdom...».

Per finalitzar, vegem un exemple molt simptomàtic, ja que afecta la pròpia construcció interna dels paràgrafs i constitueix uns dels trets d'estil més suggestius d'aquest gènere. Es tracta de la crònica de Julio A. Máñez a l'obra *ArteSonado* (*El País*, 14-5-2002). En itàlica apareixen les formes equivalents sobre les quals s'ha constituït la microestructura en el començament de l'article:

La fuerte presencia escénica de Fátima Miranda, su delicadeza [...], su enorme riqueza, [...] está aquí muy arropada por una potente videocreación, potente y delicada, que o bien subraya los recitativos, o los acompaña o a veces se anticipa a ellos o los prosigue a su manera.

7. Conclusió: un model de crítica i el canon teatral

En un important treball, Siegfried J. Schmidt (1995: 240 i ss.) exposa una proposta per a una futura concepció de la crítica teatral, en el context teòric de la ciència empírica de la literatura. Des d'aquests postulats, els principis de l'activitat crítica (perfectament aplicables al cas concret de la pràctica teatral) ocupen un lloc preminent en la constitució del sistema artístic en la societat, és a dir, la creació d'un paradigma entés com a construcció social que actua sobre els processos cognitius de l'individu, fomentant-hi una acció comunicativa de caràcter estètic.

- a) En primer lloc, defensa la independència dels futurs crítics, referint-se, així, a la llibertat política, social, i a l'autonomia econòmica respecte al mercat i als mitjans de comunicació. En una tasca desenvolupada en un periòdic que, alhora, forma part d'un grup mediàtic, amb les consegüents implicacions econòmiques, aquesta independència es veu molt limitada. Aleshores, aquesta primera proposta és fonamental però gairebé impossible d'acomplir en el sistema teatral de l'actualitat. Qualsevol crític que vulga viure del seu treball ha de sotmetre's —conscientment o inconscientment— als imperatius ideològics i, sobretot, als interessos econòmics del grup.

Davant d'aquesta situació, i tenint en compte la importància de la tasca crítica per a una teoria empírica del sistema social de la literatura i del teatre, Schmidt proposa la creació d'institucions públiques, des de les qual es puga crear un estatut professional, i que s'hi desenvoluparen les condicions adients perquè el crític gaudira d'una autonomia semblant a les universitats, la qual cosa li permetria allunyar-se de qualsevol tutela política. Amb les seues publicacions, constituirien un contrapès a la suggestió divulgativa i publicitària del mercat i dels mitjans de comunicació, i contribuirien a fomentar hàbits de recepció i a millorar els estàndars estètics.

- b) La qualificació professional dels crítics hauria de ser globalitzadora i hauria d'atendre a la seua condició com a agent social en la construcció de models per a la comunicació estètica. Per aconseguir-ho, caldria evitar una formació i producció individualitzadora, i desenvolupar unes condicions per a l'educació cooperativa i solidària que dignificara l'activitat en l'àmbit de les actuacions al si del sistema artístic.
- c) Canvis en la pràctica de la crítica. Es tractaria d'una transformació tant de les tipologies com de l'organització textual, i del lloc on s'ubica la crítica en els periòdics. Així, proposa dinamitzar els textos, no limitant-se a la narració àrida, sinó introduint-hi formes alternatives: entrevistes, reportatges, descripcions de tota mena, i utilitzant els nous recursos de la societat de la informació.
- d) A aquestes indicacions de Schmidt, s'hauria d'afegir consideracions al voltant de la funció de la crítica teatral en l'àmbit específic del teatre català. S'ha reflexionat poc sobre un tema que és determinant en la vertebració d'un vertader paradigma operatiu, en el marc teatral, sobretot en situacions d'una conflictivitat social com la que caracteritza el context catalanoparlant. Alguns estudis han intentat plantejar, des d'una concepció empírica, quina ha estat la situació de la crítica en aquest domini, entre els quals caldria destacar els de Lluís Meseguer (1998) i d'Adolf Piquer (1998).

Si un estudi ja clàssic sobre el teatre valencià, com el de Josep Lluís Sirera (1981: 83 i ss.), plantejava com a única solució per a la normalització teatral la instauració d'un projecte de Teatre Nacional (síntoma, alhora, d'una vertebració política del país), les actuals aproximacions al concepte de cultura nacional (com ara, el discurs teòric dels polisistemes) consideren, com diu José Lambert (1999: 59 i ss.), que el canon teatral i/o literari nacional

existeix, com a model de referència cultural i com a sistema d'actuació comunicativa (modelitzadora de competències cognitives), únicament perquè ha estat desenvolupat pels agents culturals (productors, crítics, intel·lectuals, etc.), en un procés de cooperació institucionalitzada sobre la qual es vertebra el que, en definitiva, és el reflex d'una construcció social. Potser caldrà preguntar-se, amb Xavier Bru de Sala (1999: 37 i ss.) en el seu esclaridor assaig sobre el canon literari català, si aquests agents culturals «seran capaços d'establir una relació similar a la dels nord-americans, amb el seu àmbit i, per extensió, no per substitució, amb el seu entorn europeu i occidental».

BIBLIOGRAFIA

- ABELLÁN, J. (1995): «Sujeto y objeto de la crítica teatral», *ADE* (Revista de la Asociación de Directores de Escena), 43-44, 26-28.
- ALTARES, P. (1993): «La posición del crítico en el proceso de difusión teatral», *ADE*, 29, 29-31.
- BRU DE SALA, X. (1999): *El descrèdit de la literatura*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CASASÚS, J. M. (1992): «La receptivitat del periodisme cultural», dins LAGUNA, A. i A. LÓPEZ (eds.): *Dos-cents anys de premsa valenciana*, I Congrés Internacional de Periodisme, València, Generalitat Valenciana, 857-869.
- CASTELLÀ, J. M. (1992): *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*, Barcelona, Empúries.
- FERNÁNDEZ, A. i G. HERAS (1993): «La crítica como contradicción frente al trabajo teatral», *ADE*, 29, 32-35.
- FRYE, N. (1986): *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Madrid, Taurus.
- GUINARD, P. -J. (1981): «Les débuts de la critique théâtrale en Espagne (1762-1763)», *Dix-Huitième siècle*, 13, 247-258.
- HERAS, G. (1993): «Reflexiones dispersas sobre una polémica abierta», *ADE*, 29, 41-43.
- HERBERT, I. (1999): «Writing in the Dark: Fifty Years of British Theatre Criticism», *New Theatre Quarterly*, 59, XV, 236-246.
- LAMBERT, J. (1999): «Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües», dins IGLESIAS, M. (ed.): *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco, 53-70.
- MAINGUENAU, D. i V. SALVADOR (1995): *Elements de lingüística per al discurs literari*, València, Tàndem.
- MAINGUENAU, D. (2000): *Analyser les textes de communication*, París, Nathan.
- MAJÓ, J. (1998): «Societat de la informació, cultura i llengua», dins MOLLÀ, T. (ed.): *La política lingüística a la societat de la informació*, Alzira, Bromera, 129-160.
- MESEGUER, LI. (1998): «Nacionalitat i qualitat en la crítica literària catalana contemporània. El cas valencià», dins MANICHEDA, P. (ed.): *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Catalana*, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice, vol. II, 378-392.
- MORAGAS, M. DE (1998): «Canvis en la comunicació. Nous escenaris de la normalització lingüística», dins MOLLÀ, T. (ed.): *La política lingüística en la societat de la informació*, CIUTAT, EDIT ? , 107-128.
- NÚÑEZ, R. i E. DEL TESO (1996): *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, Cátedra.
- PIQUER, A. (1998): «Teories literàries en la crítica sobre novel·lística catalana actual», dins MANICHEDA, P. (ed.): *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice, vol. II, 367-375.
- POIROT, B. i B. DORT (ANY?): «Conversación entre...», *DAE*, 29, 21-28.
- REARDON, K.K. (1991): *La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- ROBERTS, D. (1997): «Towards a Study of Theatre Journalism», *Studies in Theatre Production*, 16, 129-138.
- (1999): «Making the Word Count: towards an Analytical Database of Theatre Reviews», *New Theatre Quarterly*, 60, XV, 332-338.
- SÁEZ, A. (1999): *De la representació a la realitat. Propostes d'anàlisi del discurs mediàtic*, Barcelona, Dèria Editors.

- SALVADOR, V. (2002): «Discurs periodístic i gestió social dels coneixements: algunes observacions sobre la didacticitat», dins *Rodalies de la gramàtica*, Barcelona, PAM (en premsa).
- SCHMIDT, S. J. (1995): «La Teoría Empírica de la Literatura y la crítica literaria», dins CHICO RICO, F. (ed.): *La Ciencia Empírica de la Literatura*, Alacant, Verbum, 209-243.
- SILIUNAS, V. (1995): «La crítica teatral, ¿arte o ciencia?», *Primer Acto*, 258, 43-47.
- SIRERA, J. Ll. (1981): *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Alfons el Magnànim.
- STREHLER, G. (1993): «Epístola moral a los críticos de teatro», *ADE*, 29, 36-40.
- VERSCHUEREN, Jef (1998): «El regreso de la pragmática al significado: comentarios sobre la dinámica de la comunicación, los grados de prominencia y la transparencia comunicativa», dins MARTÍN, L. i R. WHITTAKER (eds.): *Poder-Decir o El poder de los discursos*, Madrid, Arrecife-Universidad Autónoma, 235-279.
- WARDLE, I. (1992): *Theatre Criticism*, Londres, Routledge.
- (1997): «Thieves and Parasites: on Forty Years of Theatre Reviewing in England», *New Theatre Quarterly*, 50, XIII, 119-132.

CRÍTQUES PERIODÍSTIQUES ESMENTADES

- BENACH, J.A.: (*La Vanguardia*, 2-3-2002) *Don Juan*.
— (*La Vanguardia*, 8-3-2002) *Sigue la tormenta*.
- CELESTE, M.: (*Corriere della Sera*, 23-9-2001) *Opera buffa*.
- COURNOT, M.: (*Le Monde*, 27-3-2002) *Hedda Gabler*.
- DE LUNA, G.: (*La Stampa*, 10-3-2002) *Salò*.
- FANCELLI, A.: (*El País*, 18-2-2002) *Katia Kabanova*.
- FONDEVILA, S.: (*La Vanguardia*) *4 bailes*.
- GUERRIERI, O.: (*La Stampa*, 29-3-2002) *Variazioni enigmatiche*.
— (*La Stampa*, 30-3-2002) *Odisseo*.
- HARO, E.: (*El País*, 6-2-1993) *El teatro ahora*.
— (*El País*, 20-3-2002) *Ubú rey*.
- IFE, B.W.: (*The Times*, 19-3-1999) *El Quijote*.
- LEE, H.: (*The Times*, 12-2-1999) *The Tempest*.
- Máñez, J.A. : (*El País*, 20-1-2002) *El Camaleón*.
— (*El País*, 25-2-2002) *Don Juan Tenorio*.
— (*El País*, 14-5-2002) *ArteSonado*.
- MASSIP, F.: (*Avui*, 27-10-2001) *La mare coratge i els seus fills*.
— (*Avui*, 2-2-2002) *Coriolà*.
— (*Avui*, 8-2-2002) *Víctor o els nens del poder*.
— (*Avui*, 16-2-2002) *El Mesías*.
— (*Avui*, 26-6-2002) *Las criadas*.
- MYERSON, J.: (*The Independent*, 29-3-2002) *Sorrows and rejoycing*.
- RONCOLI, L.: (*La Repubblica*, 15-1-2002) *Perque'oggi andiamo a teatro*.
- SALINO, B.: (*Le Monde*, 8-12-2001) *Crime et châtiment*.
- TAYLOR, P. : (*The Independent*, 27-2-2002) *Midsummer Night's Dream*.
— (*The Independent*, 2-3-2002) *The Mysteries*.
— (*The Independent*, 6-3-2002) *Tartuffe*.
— (*The Independent*, 19-3-2002) *Doctor Faustus*.
— (*The Independent*, 29-3-2002) *This is our youth*.
- TORRESIN, B.: (*La Repubblica*, 6-1-2000) *The blue room*.
- VILLÁN, J.: (*El Mundo*, 10-11-2001) *La puerta estrecha*.
— (*El Mundo*, 6-3-2002) *La canasta*.
- WALL, S.: (*The Times*, 3-9-99) *Time of Athens*.