Acerca de la crítica periodística de las artes

Wálter Aníbal Ravanelli
(profesor Universidad Juan Agustín Maza, Mendoza, Argentina)

(Edición del autor, Mendoza, Argentina, 1996)

1. El arte y las artes

Los estudiosos del Renacimiento habían clasificado a las artes de acuerdo a un criterio que aún puede ser citado, pese a su muy relativa utilidad.

Dividían a las artes en **artes del espacio** y **artes del tiempo**. Las artes del espacio eran la pintura, la escultura y la arquitectura. Las artes del tiempo eran la poesía, la música y la danza. Es decir, las primeras eran aquellas que se podían desplegar en el espacio, y que una vez desplegadas permanecían inmutables en él, inalterables dentro de una cierta inmutabilidad, estables y contemplables a voluntad. Las segundas, es decir las del tiempo, eran las que se desarrollaban a través del decurso del tiempo, y que mostraban la obra completa sólo al final de una cierta secuencia temporal, de un tiempo transcurrido y nunca recuperado -ni recuperable en su tránsito real, ni antes ni en nuestros días-. Tanto la poesía como la música y la danza se desarrollaban -casi podríamos decir "se desenrollaban", se *iban* realizando y desplegando- a medida que uno o más intérpretes la interpretaban, la cumplían en forma singular, no apresable -como la fuga del tiempo, tampoco apresable- ni siquiera hoy, cuando se puede grabar o filmar una representación, lo que equivale a recordar una representación determinada *que ya fue*, no a representarla de nuevo (una cosa parecida a tomarle una fotografía a un reloj a una hora determinada: cada vez que miremos la foto, veremos cómo estaba el reloj en el momento preciso en que lo fotografiamos, pero no veremos la hora del momento presente).

Esta clasificación viene desde la antigüedad, y no contempla las artes en su totalidad. Por ejemplo, no figura en ella el teatro, que los antiguos incluían en la poesía (arte del tiempo), y tampoco figura la ópera, manifestación artística que aún no había nacido. Sin embargo, esta clasificación gozó de mucho prestigio por provenir de la antigüedad, y una muestra de que las artes fueron consideradas tan sólo seis -las tres del espacio y las tres del tiempo- lo da la encomiástica denominación con que fue calificado el cine (nacido, recordémoslo, en 1895), llamándoselo "el séptimo arte" (mejor: "la séptima arte"). Denis Huisman[1] habla, incluso, de una octava arte (la radiodifusión), de una novena (la televisión) y de una décima (el dibujo animado), aunque esto ya es -a nuestro entender- avanzar demasiado. (Pero él se pregunta a lo Villiers de l'Isle Adam: ¿Y por qué no?)

Una segunda clasificación, que utilizan los pueblos anglófonos y que resulta de gran utilidad en muchos sentidos, es la que divide a las artes sólo en dos clases: las **artes de la presentación** y las **artes de la representación** (o **performing arts**). Las primeras se presentan intemporalmente ante el público, y son entre otras la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura, la poesía escrita, la literatura escrita, etc. Las segundas tienen que desarrollarse ante un público, tales como la música, el teatro, la danza, la ópera, la poesía recitada, etc. Nótese que en esta clasificación no se piensa en términos sólo temporales o espaciales, ya que la importancia mayor se le otorga al hecho de que las obras de arte se puedan simplemente presentar ("aquí está la obra, tómenla") o tengan que ser representadas, con la consecuente intermediación de los intérpretes, verdaderos "traductores" que decodifican un lenguaje de signos o de letras y lo trasladan a la verdadera esencia del arte de que se trate. (Por lo tanto, esta verdadera esencia no estará de manera alguna en los pentagramas tradicionales de la música o en los diagramas en papel milimetrado de la música contemporánea, ni en las fórmulas numéricas o alfanuméricas que emplean los coreógrafos para codificar todos los movimientos de un ballet, ni en los textos primeros y segundos -es decir, parlamentos y acotaciones- de una obra teatral. Por ende, estas artes no deben ser estudiadas a partir de esos códigos, sino de la obra completa, id est representada.)

Una clasificación exhaustiva -demasiado exhaustiva, según algunos- de las artes es la que da (en 1941) el filósofo francés Charles Lalo[2], un estudioso de la estética. Charles Lalo divide al campo de las artes en siete clases.

Lalo habla siempre de las "estructuras y supraestructuras" ya que encuadra su clasificación en un concepto estructural según el cual la obra no sólo es una producción artística en sí misma sino que también se ubica en una base fundamental que le da sus principios y sus convenciones, y precisa de ella.

En la primera categoría se ubican las artes de la **audición**, y da como ejemplo la música. En la segunda, las artes de la **visión**, como la pintura, el dibujo y el grabado. En tercer lugar se ubican las artes del **movimiento**, como la danza y los ballets pero también los juegos de agua, las cascadas luminosas, etc. En cuarto lugar están las artes de la **acción**, tales como el teatro, el cine, el dibujo animado, la ópera. La quinta categoría corresponde a la **construcción**: arquitectura, escultura, jardinería, arquitectura paisajística. La sexta clase de las artes es la correspondiente al **lenguaje**, y allí se ubicaría la

literatura. Y la séptima categoría hace entrar dentro de las artes a "las estructuras y supraestructuras de la **sensualidad**", como el erotismo, la pornografía, la gastronomía, la perfumería y las estructuras táctiles y térmicas[3].

Llegados a este punto de las clasificaciones, y sobre todo viendo que según los criterios se puede hacer entrar dentro de los términos del arte a muchos campos de la experiencia que tal vez no todos consideren "artísticos", cabe que nos preguntemos qué cosa es el arte.

No hay una respuesta. O bien, hay infinitas. Sin embargo, una posible manera de responder sería decir que el arte es todo aquello que nos lleva a aproximarnos a la Belleza, y a través de ésta a la Verdad (Edgar Poe nos dice que la belleza es el dominio de la poesía, y la verdad lo es de la prosa)[4]. El arte se presenta en el mundo mediante la concreción de algo surgido de la nada (la creación consta en realidad de la concretización de las ideas, las ideas del artista). El deseo (¿hedonista?) del hombre por encontrarse bien y placenteramente, a gusto y en plenitud, lo lleva a la obra de arte, a degustarla si está ya creada, o a crearla si el artista no se satisface con lo ya creado.

El artista, el creador, es decir el `poietéhs`, es un colega del supremo `poietéhs`, es decir el Creador, Dios, según el simbolismo católico (Paul Claudel, en su *Arte poética*). Siempre siguiendo a Claudel, acotemos que es por esto que el artista puede ubicarse fuera del tiempo -como un dios, puesto que para Dios el tiempo no existe, todo es un eterno presente-, y por lo tanto el artista puede ver como presentes todos los pasados y los futuros que el hombre normal no puede ver simultáneamente (por eso el artista simbolista tenía la misión de descubrir esos signos o símbolos augurales al resto de los hombres, para hacerles entrever la totalidad del tiempo)[5].

Vamos a adentrarnos en la labor de creación, para discernir mejor el papel de la crítica de las artes. Por su utilidad práctica, utilizaremos preferentemente la clasificación estadounidense que distingue las artes presentativas y las artes representativas.

Debemos partir de la base de que la crítica es la mediadora entre la creación y la apreciación de la obra de arte. Ya que la crítica no es creación en sí -bien que las críticas periodísticas de obras de arte puedan constituirse en excelente literatura ensayística dentro del género periodístico de opinión-, pero se refiere constantemente a la creación, debemos definir y deslindar sus objetivos y sus funciones ante las diferentes ocasiones en que debe cumplirse.

2. Pasos de la creación

1. La **`poiesis`** comienza con el acto creador previo a la plasmación concreta de la obra de arte. La idea surge en el cerebro del `poietéhs`, y todavía no es más que idea de creación. Puede dudarse de si esto ya constituye un acto de creación, y ante ello llevo a reflexionar acerca de la obra *Los enemigos*, que Jaromir Hladík compone completa en su memoria, un instante antes de morir,

en el cuento "El milagro secreto", de Borges[6]. Esa **poiesis** postulada por Borges, ¿sería un verdadero acto de creación? Aunque no haya pasado nunca de esta etapa, una obra en tal situación, ¿sería una obra creada, o no lo sería? Si lo negamos, estamos limitando la condición de las obras de arte según criterios de concretización material comprobable.

2. La creación propiamente dicha constituye la plasmación o patentización de la idea creadora mencionada en el paso 1. La creación se materializa en un medio físico apreciable por los sentidos. Ya nadie puede negar la existencia de la obra que ha pasado por esta etapa. Aunque el artista decida detener el proceso aquí. Recordemos que el músico griego Nikos Skálkotas trabajó durante toda su vida componiendo obras que nunca hizo conocer a nadie. Sólo después de la muerte de Skálkotas se encontraron, prolijamente apiladas en un anaquel de su biblioteca, centenares de páginas musicales -especialmente danzas folklóricas griegas, recopiladas y orquestadas por él-, que sólo entonces fueron publicadas y estrenadas. Si esas partituras no se hubiesen conocido nunca, ¿habrían por ello dejado de existir y de haber sido obras de arte?

3. La entrega es una etapa muy compleja. Consiste en principio en difundir la obra ya creada, para que los receptores la conozcan. En el caso de las obras de artes presentativas, y dado que no hay intermediación, la entrega es sencilla: el autor la expone, y punto. El artista plástico realiza una muestra, el poeta o el novelista publican un libro. Y la entrega ya está hecha. En el caso de las artes representativas, se depende siempre de los mediadores, los intérpretes. Y además se debe saber que la entrega nunca es **la** entrega definitiva, que en cada repetición de la entrega la obra será **otra**, aunque siga siendo fundamentalmente la misma.

4. La recepción ya depende menos del creador que del fenómeno artístico en su conjunto. La recepción es el acto en el cual el público mira un cuadro, oye un concierto, lee un libro. El hipotético caso de un libro que tras su publicación no hubiese sido leído por nadie, o una partitura editada que nunca hubiese sido estrenada, marcarían ejemplos de la interrupción del proceso antes de esta etapa.

5. La captación implica la incorporación de la obra particular al arte universal. La obra es captada -tomada- y su contenido de belleza/verdad ha llegado a la comprensión y abarcamiento generales del mundo receptor del arte. Esta captación, y ello independientemente de que la obra sea apreciada o no, es decir que llegue al próximo paso, hace que la obra pueda marcar un hito, por pequeño que fuere, en la trayectoria del arte universal, y por lo tanto hace que toda obra "captada" por el mundo de la poiesis influya en su medida para marcar los lineamientos de la estética de un tiempo/lugar.

6. La apreciación es la valoración de la obra. Es ésta la última etapa del proceso creador, y con ella la obra adquiere un sentido completo. La idea primigenia del poietéhs ha llegado a la apreciación -positiva o negativa- de los receptores. Esto implica una reflexión acerca de la obra. Esta reflexión la hacen el crítico, y el público -ayudado o no por el crítico-. La apreciación es un regusto por la obra de arte, y es lo que -en opinión de Jorge D'Urbano[7]- hace que el público desee volver a frecuentarla.

Como se habrá notado, el público entra en este proceso sólo en el cuarto paso. Entre el público puede haber gente que esté más capacitada que el resto para recepcionar correctamente la obra, captarla y apreciarla. Si esta gente sabe periodismo, y está por lo tanto en la posición de público privilegiado del hecho artístico, nace entonces la crítica periodística.

La crítica entra en el sexto paso del proceso, pero puede influir en todos los anteriores. Gracias a ella se puede realizar la captación de una obra, se puede aumentar la recepción (más gente que concurra a una exposición, que compre un libro, etc.), se puede acelerar o provocar la entrega (apurar una edición, otorgar una sala para una muestra, programar una obra musical, etc.), estimular la creación (acicatear a un creador para que plasme su obra ya ideada pero aún no concretizada) e inclusive generar ideaciones en los poietéhs (darles líneas directrices, hacerles variar planes, crearles necesidades expresivas, mostrarles oportunidades creacionales, etc.). Podemos recordar al respecto el agradecimiento que Camilo José Cela les da a sus críticos -aunque se refiere solamente a sus acerbos detractores, a los que califica de "enemigos"-, por "la cantidad de sugerencias que me brindan, a pesar de su escasa imaginación"[8].

Es decir que la crítica modifica todo el fenómeno artístico, va señalando caminos, y ayuda al creador, al intérprete y al público. Y esto nos lleva a una clasificación de la crítica.

3. Qué es la crítica

De todas las definiciones de crítica que conocemos, quizá la más acertada sea la del crítico y catedrático alemán Hans-Heinz Stuckenschmidt[9], a la que transcribiremos generalizándola previamente, ya que él sólo la enuncia para referirla al campo de la crítica musical.

Esta definición[10], así generalizada y levemente adaptada, dice: **La crítica es el enjuiciamiento de un hecho productivo o reproductivo, hecho con un criterio totalmente periodístico, y tomando como parámetros los del arte del que se trate, sobre la base de unos conocimientos, experiencias y comparaciones, y mantenidos con el valor que emana de la confesión de una opinión subjetiva.**

De que es un enjuiciamiento no nos cabe la menor duda, y por ello consideramos a la crítica como uno de los subgéneros en que se divide el género periodístico de opinión. Señala Stuckenschmidt que el hecho enjuiciado puede ser tanto productivo como reproductivo, lo que abarca perfectamente tanto la crítica de la obra creada como la de la entrega a través de los intérpretes, en los casos de las performing arts. Luego hablamos del criterio que tiene que primar sobre todos los demás, y que es el criterio periodístico -esto es, especialmente, el respeto a los principios de facilidad, de redundancia y de inversión, y la atención a los atributos de interés periodístico, y a los enfoques de redacción más convenientes-. El crítico ha de guiarse, empero, por parámetros que son los del arte que esté criticando en cada caso, y la

utilización de esos parámetros es tan excluyente que incluso se puede atentar -con los alcances que el estilo de cada publicación exija- contra el principio de facilidad: así, el crítico puede usar -hasta cierto punto, por supuesto- conceptos y vocabulario que no sean comprensibles para el gran público, pero que le sean necesarios para explicar mejor lo que una obra representa, o lo que una interpretación contiene.

Aquí viene lo más valioso de la definición de Stuckenschmidt, y es lo que se refiere a **conocimientos**, **experiencias** y **comparaciones**.

Los conocimientos son esenciales para el crítico. No sólo ha de saber periodismo, aunque obligatoriamente tiene que saberlo. También ha de conocer, más o menos a fondo, el arte del que quiera ser crítico. Tiene que conocer su técnica, saber leer su lenguaje y tener una idea cierta acerca de su historia y la evolución de su estética. Esto no quiere decir que tenga que ser él mismo un artista, creador o ejecutante, del arte que critique. Por el contrario: es bien sabido que los propios artistas no pueden ser críticos del arte que conocen, especialmente si ningún estudio periodístico los ha preparado para cultivar su objetividad básica -imprescindible para luego ser voluntariamente, y no apasionadamente, subjetivo-. La propia elección estética que ha hecho el artista -y que hace que prefiera, por ejemplo, la interpretación actoral stanislavskiana a la brechtiana- lo hace un crítico parcial y condicionado estéticamente, incapaz de la apertura total que tiene que tener un buen crítico. Alfred Frankenstein, crítico del *San Francisco Chronicle* y anteriormente del *Chicago American*, señala[11] que "es notorio que quienes poseen en grado más alto la preparación técnica y la experiencia creadora son los peores jueces de los esfuerzos creadores de otros". Y cita varios casos de singulares torpezas críticas, cometidas precisamente por artistas, que no supieron comprender lo que hacían sus colegas: como curioso ejemplo, mencionemos la calificación de "brutal monstruosidad" para la *Segunda sinfonía* de Beethoven, juicio emitido por un "hábil compositor y director"[12] de su época, Johan Gottfried Spazier. (Entre paréntesis, esta incapacidad para juzgar el trabajo de los colegas puede darse entre los artistas -y los escritores, y los periodistas incluso- cuando se convierten en docentes de su métier: en ocasiones desaprueban excelentes trabajos de sus alumnos, porque éstos no se ajustaron a las particulares concepciones estéticas de su profesor: "¿Por qué ha hecho usted este trabajo así? ¡Debería haberlo hecho de este otro modo!" -por supuesto, siempre del modo como lo habría hecho el propio profesor-.)

El crítico germano nos habla luego de las experiencias -así, en plural-. Es decir que un buen crítico necesita haber frecuentado durante bastante tiempo el arte del que va a ocuparse. Munido de sus conocimientos previos, que es el requerimiento anterior, el crítico debe ir mil y una veces a los conciertos, a las exposiciones, a las funciones teatrales, de ópera o de ballet, haber leído enormes cantidades de libros y haber visto cientos de películas. Sólo esta frecuentación dará al crítico la experiencia -así, como resumen, en singular- necesaria para evaluar un hecho artístico. Incluso, le enseñará algunas cosas que no había podido aprender en su estudio académico previo: aprenderá que el simbolismo teatral puro de Maeterlinck interpretado al estilo de Lugné-Poë, por más perfecto que sea, nunca será apreciado por el público, que lo juzgará

como un error de los actores[13]; aprenderá que la falta de entusiasmo del público ante una sinfonía como la *Patética* de Chaikovski se debe a su final Adagio lamentoso, que no es precisamente para buscar un aplauso (aunque, por supuesto, no es la búsqueda del aplauso la motivación para la creación de ninguna obra de arte).

Por último, Stuckenschmidt nos habla de comparaciones. Se dice que un buen crítico es un buen comparador, en el sentido nabokoviano de quien extiende permanentemente ante sí un mazo de naipes[14], no quedándose en cada experiencia con lo primero que le viene a la mente, sino teniendo siempre un rico haz de posibilidades entre las cuales escoger con total libertad. El buen crítico tiene que saber comparar, sabiamente, las múltiples experiencias de las que acabamos de hablar, y sacar de ellas las conclusiones que mejor lo guíen en la apreciación del hecho artístico por criticar. Por ello, no es extraño que un crítico comience comparando a un autor con otros, y a una obra con otras obras preexistentes, del mismo autor o de otros. Al artista puede enojarle que se diga que sus cuadros tienen, por ejemplo, una reminiscencia de Chagall o de Generalich, pero casi siempre el buen crítico parte de esa comparación para tener sólo un anclaje estético desde donde elaborar luego su concepción crítica. Quedarse sólo en una suerte de "intertextualidad" no daría como resultado una crítica periodística completa[15].

El ya citado Alfred Frankenstein[16] dice que está más seguro "de lo que la crítica no es, que de lo que sí es". Y asegura que la crítica no es una ciencia, y tampoco es un misterio.

Con respecto a que no es una ciencia, cita el caso de Roger de Piles, quien en 1708 publicó un ensayo llamado *The Balance of Painters*, en el que hace un balance de la pintura sobre la base de cuatro categorías: composición, dibujo, color y expresión. Concede en cada rubro un máximo de 20 puntos, "cifra que representa la perfección absoluta, que todavía no ha logrado hombre alguno". Luego analiza, sobre esa base, la obra de 57 pintores. Rubens y Rafael obtienen los puntajes más altos: Rubens con 18 en composición, 13 en dibujo, 17 en color y 17 en expresión; Giorgione, en cambio, obtiene 8, 9, 18 y 4 puntos, respectivamente, y Durero, 8, 10, 10 y 8.

Como curiosidad bibliográfica, tenemos en nuestras manos un libro de Oscar Olea, titulado *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*[17]. Con parámetros tomados de la ciencia semiótica, y con procedimientos matemáticos que incluyen abundantes fórmulas algebraicas, ecuaciones, teoremas y diagramas de flujo y sistemas matriciales, se evalúan varias decenas de obras pictóricas, con inclusión de tablas, cuadros y listas numéricas por computadora, de modo tal que, si logramos superar la enorme dificultad constituida por el vocabulario técnico de la alta matemática, podremos llegar a la conclusión -consideramos nosotros que inexacta- de que el arte puede ser medido con módulos científicos exactos.

Con respecto a que la crítica no es un misterio, dice Frankenstein que si la comprensión de las artes estuviera sólo limitada a quienes entienden sus respectivas técnicas y dominan sus respectivos lenguajes, habría que cerrar todos los museos y tapiar las salas de conciertos. El público no tiene otra cosa que hacer que recibir la obra de arte, y su apreciación podrá ser ayudada por

los críticos. Estos sí deberán estar "iniciados" en el arte para poder hacer una crítica periodística correcta.

4. Funciones de la crítica

Las críticas apuntan siempre a muchas direcciones a la vez. Son proyectiles multidireccionales que alcanzan en mayor o menor grado al autor, al intérprete, al público, a los programadores artísticos e inclusive a otros críticos.

La crítica apunta al autor, por supuesto siempre y cuando éste viva y esté dentro del radio de alcance -directo o indirecto- del medio que publica la crítica (los alcances son insospechadamente mayores que los que el propio crítico pudiera creer: no sólo están las agencias de recortes, sino que entre los círculos artísticos parecieran existir redes de vasos comunicantes que hacen que con que uno solo de los colegas se entere, ya se enteren el interesado y muchos otros más; además, Internet ha instaurado la aldea global, en que todos nos podemos enterar de todo al instante). La crítica puede hacer que un autor se autoafirme en un terreno nuevo en el que está incursionando, o que varíe su dirección creadora en el sentido de la estética de su tiempo, o que conozca otras posibilidades en las que quizá no había pensado antes. Y mil cosas más. La crítica puede ser una fuente de ideas estéticas o creacionales. Por supuesto que para ello debe ser sabia, conocedora del arte y de su perspectiva, y sobre todo reflexiva y sensata, sin que ello le anule su audacia y su deseo permanente de nuevas sensaciones.

También la crítica apunta al intérprete, a quien el crítico debe decirle cómo ha dado su versión de la obra entregada (y, volviendo a lo que antes decíamos, el crítico se tiene que poner en la posición del intérprete, no juzgándolo por "cómo yo hubiera hecho ese mismo papel"). Una buena crítica le hace sentir al intérprete el acierto o desacierto de su interpretación, y su adecuación al estilo propio de cada obra, autor o corriente estética. El crítico tiene que vigilar constantemente, para que el intérprete haga siempre la mejor entrega de que es capaz.

Aunque son los intérpretes -y en menor medida los creadores- los que guardan coleccionadas las críticas que les han hecho los periodistas especializados a lo largo de su carrera, son los simples lectores los que más aprovechan de las críticas. Ellos, que han sido, son o serán público receptor del hecho artístico. El público recibe la obra y su entrega con una actitud acrítica, o en el mejor de los casos con una incipiente postura crítica (es habitual que el público lego responda ante el hecho artístico con un elemental "me gusta" o "no me gusta", o si no con un "no entiendo esa obra" que es un verdadero desvío en la comprensión de las funciones del arte).

El público necesita saber cuál es la evaluación del hecho artístico que hace un espectador más que es sin embargo un espectador privilegiado: el crítico. Para que pueda apreciar mejor la obra de arte, el crítico debe "explicarla" (las comillas las ponemos para restringir el significado del vocablo, ya que no queremos decir en modo alguno esa especie de intersemiotismo por el que una partitura pueda ser trocada en términos literarios, o un cuadro en una simbología generalmente sentimental y "poética"). Al "explicar" la obra, situándola dentro de un panorama histórico-estilístico, mostrando el porqué de

sus desviaciones de las obras anteriores, haciendo ver las bellezas de sus formas o el modo con que ofrece sus contenidos, el crítico logra que el público la capte y la aprecie, y que el lector que aún no ha sido espectador busque recibir la obra. Suele darse el caso de espectadores que vieron una película, o una obra teatral, o una ópera, y no la pudieron apreciar debidamente, hasta que leyeron una buena crítica (buena en el sentido de 'bien hecha', y no de favorable) sobre ellas. Y que, decididos a revisar -en cualquiera de ambos sentidos, afirmándolos o alterándolos- su primera impresión y su primer juicio, vuelven a enfrentarse con el hecho artístico.

El programador es la persona que decide cuáles entregas se harán en un determinado sitio apto para un hecho artístico (el programador puede ser muchas veces el mismo intérprete). Es el director o el asesor de un museo o una sala. que decide qué exposiciones se harán en una temporada. Es el pianista que elige qué obras va a interpretar en su próximo recital. Es el director de una orquesta o el integrante de una comisión artística, que decide qué partituras se ejecutarán en los próximos conciertos. Es el director de un elenco teatral que decide qué pieza montará. Etcétera. Estos programadores piensan, evidentemente, en la respuesta del público, más aún cuando algún condicionamiento económico influye en la decisión. Pero también atienden a la reacción de los críticos. Y programan muchas veces pensando también en ellos. Dice Frankenstein que en realidad la decisión de los programadores es también una clase de crítica: "Cada vez que un músico elige una pieza de música para tocarla en público está formulando una crítica de alcances mucho más amplios que las formuladas por quienes luego reseñarán su interpretación en diarios y revistas. Cada vez que un editor acepta un original, o que el director de un museo decide efectuar una exposición, toma una decisión crítica comparada con la cual los escritos de los críticos son por completo triviales, aunque esos escritos puedan tener cierta influencia en la toma de dichas decisiones, sépanlo o no conscientemente los que las toman."

Por último, y aunque es menos habitual, las críticas de un periodista pueden influir en las de otros, y de esta manera se crea una estructura dada por respetabilidades o por simple precedencia en el tiempo. Un crítico respetado puede incluso ser citado en las críticas posteriores de sus colegas, o bien un crítico puede recordar publicaciones precedentes hechas en otros medios, para contestarlas o para poner los puntos sobre las íes allí donde -según él- se hubiere perdido el sentido común en materia crítica.

De todo esto, podemos extraer cuáles son las funciones de la crítica.

La crítica tiene las funciones de: orientar (al creador, al intérprete, al público, al programador, a los demás críticos), explicar (ídem), guiar (al creador y al intérprete), incitar (al público para la recepción del hecho artístico) y marcar conductas (al público, señalándole que no es conveniente aplaudir entre movimientos o luego del estallido fortissimo de la *Invitación a la danza [El espectro de la rosa]*; y al intérprete, para que no ejecute alteri como solista en un concierto sinfónico mientras tiene a toda la orquesta inactiva detrás de sí). Y hay otra función de la crítica que sólo le compete a ella, y que tiene que ver con el señalamiento de la circunstancia en la que se hace una determinada entrega. Por ejemplo, puede no ser muy oportuno programar una obra que represente a un país en una sala de otro país con el que aquél esté en ese

momento en guerra o conflicto. De hecho, y aunque esto no merezca nuestra aprobación ya que constituye un claro ejemplo de falacia de traslación de significado, en la Alemania de Hitler no se podía interpretar a Brahms[18], así como en el Israel actual no se suele ejecutar a Wagner (Daniel Barenboim tuvo problemas por querer programar un repertorio wagneriano)[19], o como en la Inglaterra de la Primera Guerra Mundial no se tocaba música de Beethoven o de Mozart. Si bien esto es absurdo, porque la obra de un creador no guarda relación con la política de un país o con un gobierno[20], y es ilícito trasladar una significación a otra de distinto alcance, bien puede darse algún caso legítimo en que la circunstancia de entrega sea atendible en cuanto a su oportunidad: recordamos la situación vivida por una delegación de un coro mendocino que fue a Venezuela para intervenir en un encuentro coral; cuando le preguntaron al director cuál obra iba a interpretar su coro en el concierto de apertura, en que cada coro haría una obra corta, respondió que haría el Aleluya de *El Mesías* de Händel; el programador venezolano manifestó su asombro, replicando que esa partitura ya la iba a hacer el coro inglés, y que lo que ellos esperaban de un coro argentino era que cantase alguna pieza de autor argentino, relacionada de algún modo con la imagen de argentinidad (no necesariamente folklórica, como no es folklórica pero sí profundamente finesa la música de Sibelius[21]).

La dificultad de la tarea del crítico está dada por la responsabilidad de su labor de evaluación del arte del que es contemporáneo. Si para las obras y los autores anteriores a él, la labor crítica preexistente le sirve de guía para su apreciación, en cambio para la creación nueva tiene que aplicar una técnica estética pura y una evaluación proyectiva que le indique cuál es la posición de un autor y una obra en el contexto diacrónico de la historia del arte. Según un libro de un tal Slocombe[22], había 40.000 pintores profesionales de caballete en las décadas de 1870/'80 y siguiente, en pleno impresionismo francés. Sin embargo, los que han pasado a la historia del arte son sólo unos 20. La relación es significativa para todas las épocas, incluyendo la nuestra, según señala Frankenstein al citar el libro de Slocombe. Cuando miramos hacia atrás, vemos a los 20 y nos olvidamos de los 39.980 restantes. Cuando contemplamos nuestro propio período, vemos a los 40.000 y sólo podemos adivinar cuáles de entre ellos son los veinte.

5. Clasificación de la crítica

El ya mencionado crítico estadounidense Alfred Frankenstein divide a las críticas en por lo menos cuatro clases, y su categorización es una de las más útiles que podamos manejar.

Frankenstein habla de la crítica **analítica o académica**, de la crítica **impresionista** y de la crítica propiamente **periodística**, a la que no da ninguna denominación. Ello, entre las que considera críticas normales, ya que añade luego una categoría a la que llama patológica, o mejor **patología crítica**.

Aunque Frankenstein no da definiciones acerca de estas categorías, ofrece ejemplos clarísimos como para comprender lo que entiende por cada una de ellas.

La crítica **analítica o académica** es aquella que se realiza desde la perspectiva del conocedor académico del arte del que se trate. Esta crítica utiliza -sin explicarlos, por supuesto- conceptos y términos técnicos, presupone sólidos conocimientos previos y suele despreocuparse de todo otro aspecto que no esté pura y específicamente comprendido en el métier artístico del caso. Más que una crítica lo que realiza es un análisis más o menos pormenorizado de la obra artística o de su ejecución, un análisis de alcance estrictamente académico y de utilidad restringida, para los académicos y tangencialmente los creadores o mediadores (intérpretes). Esta crítica sólo ocasionalmente puede ser periodística, es decir utilizada por el periodismo para el cumplimiento de sus fines. Sin embargo, puede darse -y se da- en las revistas de tipo universitario o de academias y conservatorios, publicaciones de circulación interna y/o restringida, leídas por profesores, profesionales y estudiantes, y a veces inaccesibles al gran público.

Tratándose de literatura, la cosa puede complicarse. Los profesores de la materia suelen escribir artículos que en realidad estarían mejor ubicados en una revista universitaria, pero que publican en los diarios porque ello les reditúa beneficios más frecuentes (puntaje por publicación, y mayor accesibilidad del medio periodístico para acoger las colaboraciones espontáneas). Para adaptar esos escritos al medio masivo, los profesores suelen atenuar levemente sus alcances técnicos, pero por un lado el no haber concebido muchas veces originalmente estos trabajos para un diario, y por otra parte el no establecer los lineamientos periodísticos para su confección, conspiran contra su pertinencia, y en definitiva se pueden tergiversar los fines y las funciones auténticas de la crítica verdaderamente periodística (no dejemos de recordar que la redacción periodística tiene como principios básicos el de inversión -la pirámide invertida-, el de redundancia -el de redundancia de Markow- y el de facilidad -que exige la mayor legibilidad y captación rápida del contenido informemático del texto, y para esto se utilizan los recursos periodísticos primordiales, como la titulación escalonadamente clarificadora, la diagramación de diseño tal que contemple las necesidades de la psicología de la percepción visual, y el lenguaje de menor o relativa opacidad y conno-tatividad).

Además, y dado que cualquier lector, totalmente lego o sólo docto en otra disciplina, se cree con derecho a opinar críticamente sobre literatura (porque, "total, la literatura la puede leer cualquiera, las novelas y la poesía se pueden comprar en cualquier librería..."), los aficionados -legos, o a veces profesionales de otras profesiones, o poetas con toda su poesía a cuestas- se atreven a incursionar en la crítica de libros, y frecuentemente a publicar esas "críticas" (que por supuesto no lo son, sino meras divagaciones de impresionismo total [ver *infra*] -en el mejor de los casos-, o cuajadas de torpezas críticas o analíticas que hacen espantar tanto a los lectores legos como a los profesores de literatura, que luego desconfían de las verdaderas críticas periodísticas).

Con todo lo cual se contribuye a confundir los límites de la crítica periodística, que no tiene exactamente el mismo alcance que la crítica tal como es ejecutada en los claustros en donde se estudian, microscopio en mano, el secreto y todos los dominios de cada arte. Y que tampoco es una incumbencia tan tonta que cualquiera pueda ejercerla. Toda esta confusión, por suerte, no ocurre en los demás terrenos artísticos, por lo menos con la asiduidad y la naturalidad con que se comete en el campo literario. Y es que para opinar de música, más allá del "me gusta" o "no me gusta", hay que saber conceptos algo más inalcanzables: por ejemplo, no es tan habitual que se sepa leer una partitura instrumental, o -peor aún- que se pueda seguir una página orquestal. Y algo parecido ocurre con la pintura, y en distintos grados con las demás artes.

El ejemplo de crítica analítica que da Frankenstein es el siguiente:

"Al tratar de determinar la razón de las disonancias de sol sostenido y sol natural y de fa sostenido y fa natural, queda demostrado en el gráfico A que la presencia de sol sostenido y fa sostenido en la voz superior se debe a la índole del motivo. Pero esto no explica por qué sol natural y fa natural se han conservado en los bajos. Habría sido posible sustituir a sol natural por si natural y a fa natural por re, eliminando así las octavas aumentadas..."

Observemos los fragmentos académicos en este párrafo de una crítica de Eduardo Jorge Baldassarre[23]:

"El baritono Robert Hale no es solamente un cantante de dotes muy positivas, sino también un actor consumado. Encarnando a Lindorf, Coppelius, Dapertutto y Miracle, se convirtió en la figura de la noche. Fay Robinson es una coloratura apropiada para Olimpia, no tanto para Giuletta y menos todavía para Antonia, que demanda una lírico 'spinto'. Pese a todo, cantó las tres heroínas en un destacable 'tour de force'. Su timbre tiene demasiado 'squillo' y exceso de vibrato y el último acto lo cantó a plena voz sin matices ni sutilezas."

La crítica **impresionista** constituye más bien una impresión interior de lo que el espectador/escritor -no nos atrevemos a llamar "crítico" al que sólo utiliza este tipo de redacción- ha percibido ante el hecho artístico. Así, en lugar de decirnos cómo es una obra, nos cuenta qué sintió **él** ante esa obra, o ante su ejecución. Esa "impresión" puede ser valiosa, es cierto, pero no tiene validez sino como testimonio, y no cumple, en consecuencia, las funciones de la crítica periodística. Ha habido toda una generación de "críticos" que escribieron extasiados panegíricos en los que Chopin se llenaba de ensueños y de nubes sonrosadas, Beethoven de emociones contenidas y de explosiones titánicas, y en los que la visión de un Klee o de un Kandinsky era sólo la excusa para un vuelo de la imaginación a través de los espacios siderales, o bien que hablaban de los sonidos "perlados" de las teclas del piano acariciadas por unos dedos que se deslizaban como un cisne por las aguas de un plácido lago, o del carácter aéreo y evanescente de una bailarina que atravesaba el escenario como un pájaro sin peso que buscara las altas esferas celestiales para desplegar allí sus alas y lanzarse hacia el Empíreo... Y no exagero. Bastaría con citar ejemplos de la "crítica" impresionista de comienzos de nuestro siglo (y, ojo, que aún hay quienes la cultivan). Las artes más

maltratadas por este flagelo crítico fueron la música, la pintura y la danza, quizá porque para su correcta crítica periodística se necesitan más conocimientos técnicos, que los legos no poseen. Y son casualmente los legos los que transitan por este camino equivocado. Generalmente se trata de personas que no tienen sino lejanas o ligeras ideas acerca de las artes de que se trata en cada caso, y que saben aún menos de los principios básicos del periodismo. Es decir que, teniendo en cuenta la definición de Stuckenschmidt, el "crítico" impresionista tiene una sola de las condiciones que se le piden al verdadero crítico: la experiencia de actos artísticos anteriores, entendida como frecuentación de conciertos, de exposiciones plásticas o de funciones de ballet.

Por suerte la "moda" del impresionismo crítico ya ha pasado en gran medida, sobre todo con la profesionalización del periodismo y su consecuente especialización. Sin embargo, debemos decir que no todo es deleznable en este tipo de crítica, y que las mejores críticas o recensiones tienen, aquí y allá, en forma ocasional pero nunca preponderante, algunos momentos impresionistas. Pero sólo momentos.

El ejemplo de crítica impresionista que da Frankenstein es éste:

"La música de Mussorgsky surge de un terreno denso y lívido. Sale de un terreno muy firme bajo nuestros pies y más amplio que el más vasto desierto, y más profundo que los abismos sin fondo de los mares. Sube de un suelo que desciende hasta llegar a todos los tiempos y todas las edades, atravesando todos los días de la humanidad hasta los mismos cimientos del globo terráqueo. Pues crece desde la carne de las innumerables, anónimas multitudes de hombres condenados por la vida a una miseria eterna..."

Al tercer tipo de crítica establecido por Frankenstein no le da él un nombre específico, pero bien podemos nosotros llamarlo crítica **periodística**. Se trataría de la verdadera crítica y constaría de muchos elementos, entre los cuales debemos mencionar el estilo periodístico de opinión, con su esquema correspondiente, y las necesarias dosis de academicismo e impresionismo, pero siempre supeditadas a las exigencias del periodismo y de sus necesidades y fines. De este tipo de crítica es precisamente de la que hablamos en este ensayo.

El ejemplo correspondiente aportado por Frankenstein, ejemplo que dista de ser bueno como parámetro, es:

"La señorita Susan Jones dio anoche un recital de piano en el Teatro Conmemorativo de la Infantería de Marina. Presentó con competencia, habilidad y técnica de alta calidad un programa de formidables dificultades. En su interpretación de la *Sonata op. 111* de Beethoven denotó un poder de interpretación especialmente convincente, pero también las *Escenas infantiles* de Schumann fueron vertidas con gran comprensión..."

Para mejor ilustración, transcribimos un fragmento de una crítica de Dora Kriner[24]:

"Marina Svetlova - George Zoritch fueron los principales personajes de *Coppelia*, en unión del cuerpo de baile del teatro Colón. Fue esta obra de repertorio la única presentación ofrecida por ellos. La versión de *Coppelia* adoleció de lagunas importantes, faltaron trozos de variaciones y el cuerpo de baile resultó muy empastado, restando marco a las variaciones del conjunto

como Mazurka, Csardas y Las amigas. Marina Svetlova y George Zoritch dieron lucimiento a sus Coppelia y Franz respectivamente, con buena técnica y vivacidad en el caso de la primera y con gran elegancia de bailarín 'noble' en el pasaje demasiado abreviado de George Zoritch."

Un excelente ejemplo de crítica periodística es el de E. C. [Edgardo Cozarinsky][25], y casualmente referido a la literatura, para mostrar el acierto de un periodista especializado que está tan lejos del artículo académico como de la divagación impresionística del lego que "toca de oído".

"**Manuel Puig**. ***La traición de Rita Hayworth***. Las postergaciones sucesivas, los rumores, una reputación que del *underground* irrumpió a las revistas literarias y de información: no es difícil entender por qué ésta es la primera novela hispanoamericana cuya fama anterior a su aparición podía compararse con la de los *best sellers* más leídos. Pero ¿quién había leído la *opera incognita* de Manuel Puig? Dejando de lado los amigos dispersos entre Buenos Aires y Nueva York, entre Roma y Calcuta, la enumeración es breve pero significativa. En primer término, el cineasta cubano Néstor Almendros (fotógrafo de *La colectionneuse*), quien la prestó a Juan Goytisolo, quien a su vez la recomendó a Gallimard para su publicación en francés -anunciada para octubre próximo-. Luego, Luis Goytisolo, quien la defendió contra una exigua mayoría para el premio 'Biblioteca Breve', de la editorial Seix-Barral, en 1965. Posiblemente la haya leído también el resto de ese jurado, aunque el premio concedido a una desleída narración de Juan Marsé permita dudarlo. Más tarde, Emir Rodríguez Monegal, quien se convirtió en su abogado más consecuente; también los editores que, por escrúpulos diversamente plausibles, demoraron su aparición hasta que Jorge Álvarez tomó el original hace pocos meses.

"*La traición de Rita Haywarth* es la crónica, sumamente indirecta, tan sencilla como sofisticada, de una mala educación, de una sensibilidad desviada. En 1933, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, nace un niño. A través de quince capítulos, Manuel Puig plantea una posibilidad nueva de *bildungsroman*, esa novela de crecimiento y aprendizaje de la vida que desde el *Wilhelm Meister* hasta el *Retrato del artista adolescente* ostenta una variada y caprichosa genealogía. El Toto avanza por el laberinto de su propia experiencia y de las relaciones humanas en un Vallejos no más sórdido u opresivo que otros pueblos; pero su fantasía conoce muy temprano un estímulo accesible, letal: el cine.

"Es en el ámbito de lo que solía llamarse (con una frase tan *camp* que no disgustaría al autor) la 'tela de plata' donde el Toto ha de conocer la realidad, la única que puede satisfacerlo, aquella que ha de compensarlo por todos los pequeños infinitos terrores cotidianos. Es, también, la que va a signarlo definitivamente. La traición 'de Rita Hay-worth' no será ejecutada por ese padre, incomprensivo o incomprensible, que sólo al final ha de descubrirse y que no lleva al Toto a ver por segunda vez *Sangre y arena*, sino por la vida: aquella realidad superior, poblada por Rita, Ginger, Louise, impugnará, con su simple, deslumbrante evidencia, toda posible aceptación de otra realidad, no por ignorada menos urgente, más dócil a la subversión de la fantasía.

"Es precisamente el recurso al cine, como única mitología posible de este siglo, la que confiere a *La traición de Rita Hayworth* una actualidad que los tres años demorados en su publicación no podían menguar. Otra obra

hispanoamericana contemporánea a la de Puig (*Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante) invocaba en una clave distinta el mismo panteón, que ahora empiezan a vulgarizar composiciones divertidas pero triviales, como *Myra Breckinridge*, de Gore Vidal. Si el (la) protagonista de Vidal puede decir 'lo miré como Fay Wray a King Kong', con la misma certeza con que el griego o la persona ilustrada del Renacimiento aludía a Dafne o a Endimión, es porque la capacidad de cosmogonía y cosmología demostrada por el cine, sobre todo por el cine de Hollywood cuando era más convencional y gratuito e industrial sin pudor (aproximadamente hasta 1955), supo explicarles el mundo a varias generaciones de espectadores.

"Hoy la literatura analiza esa mitología, como el cine critica su propio lenguaje y las historietas alimentan las artes plásticas. Ningún indicio más claro de que esas manifestaciones de arte popular (o industrial, de folklore urbano u opio de masas: los sociólogos pueden elegir) han muerto: sólo queda aprehender su misterio una vez que se ha desvanecido.

"Únicamente tres capítulos de la novela proponen el punto de vista del Toto: dos bloques de 'fluir de conciencia' (uno fechado 1939, el otro 1942) y una composición escolar sobre 'tema libre: la película que más me gustó' (descripción minuciosa de *El gran vals*). Una vez alcanzada la adolescencia, el Toto sólo se revela, con la temible precisión de toda visión oblicua, en la anotación del diario de una solterona, en el rencoroso anónimo de un compañero de clase. Puig escamotea al Toto, precisamente cuando la edad del personaje podría ilustrar más claramente su psicología.

"Del mismo modo, el autor escurre su voz entre las de sus personajes. Con terror confesado por la tercera persona, Puig recurre al diálogo, al fluir de conciencia, al monólogo interior, a la carta, al diario, al deber escolar: a todas las instancias donde el lenguaje no enfrenta al lector con la omnipotente autoridad del autor por respaldo. En el plano literario, el autor sólo surge de ese combate de retóricas que entablan los capítulos de su obra. No sorprende, entonces, que esta narración parezca ilustrar ciertas consideraciones sobre la novela como estructura lingüística, planteadas desde los formalistas rusos a los estructuralistas del grupo *Tel Quel*, aunque Puig rehúse toda formulación teórica sobre su práctica de la ficción.

" 'El lenguaje de la novela [...] es un sistema de superficies que se cruzan; el autor, como creador del todo novelesco, se sitúa en ese centro regulador representado por el cruce de superficies' (Mikhail Bakhtin, citado por Julia Kristeva).

"*La traición de Rita Hayworth* se cierra accediendo a una dimensión insospechada. El último capítulo, fechado en 1933, es una carta delpadre escrita al nacer el Toto y revela, entre la amargura y la tenacidad más crudas, lo que ese personaje, hasta entonces indescifrable, esperaba del hijo recién nacido: todo lo que el lector ya sabe que éste nunca podrá darle. El Toto, que ha de sentirse traicionado por la vida, ha sido, él mismo, vehículo de otra traición, tan inocente como irreparable.

"Como el pequeño Marcel acopiaba sin saberlo las riquezas que recobraría al emprender la busca del tiempo perdido, con la repetida agonía de Madame Bovary mientras escuchaba tañer las campanas de Rouen, el Toto atraviesa

sus días apresado por Vallejos, ciego para la novela que lo rodea porque el cine le ha enseñado a reconocer (a exigir) sólo una novela distinta.

"Manuel Puig, casi ejemplarmente, ha ido en su vida real al otro lado de las cámaras para exponer sus propios sueños a todo lo mecánico que interviene en la confección del cine, ha volado sobre todo el mundo, incluido ese Tibet soñado desde Vallejos por el Toto. Pero nada de esto lo ha tentado a adoptar la fácil perspectiva demistificadora: en su novela, el cine de los años '30 permanece como un Edén no corrompido, las ilusiones más ridículas preservan la nobleza de las emociones simples que las engendraron, el amor perdurable sólo puede fundarse en la aceptación del mal y la pequeñez del objeto amado.

"Quizá porque es posible decir esto de su novela, *La traición de Rita Hayworth* resulta la menos tradicional, la más dolorida y triunfante novela de aprendizaje de la vida que hayan merecido las letras argentinas. *(Jorge Alvarez, 1968; 325 páginas, 780 pesos.)*"

En cuanto a la **patología crítica**, se trata de un tipo realmente enfermizo que por suerte se utiliza muy poco. El crítico -generalmente un profesional conocedor de su métier y casi siempre respetado en los círculos de lectores cultos- reacciona violentamente ante un autor, una obra o los intérpretes, y desencadena contra ellos una andanada de adjetivaciones negativas e incluso ofensivas. Bien puede tratarse de un rechazo a un autor o a una escuela artística, o a un intérprete o un estilo interpretativo. El crítico en este caso se olvida de lo que sabe y de lo que tiene que escribir, y enjuicia casi sin fundamentos, o con fundamentos demasiado personales cuya lógica se explica sólo internamente. (Por supuesto que también se habla de patología crítica cuando se trata de alabanzas igualmente desmedidas e infundamentadas. Es más raro, salvo que se dé el caso de una falta deontológica grave, ocasionada por intereses espurios -generalmente económicos, y a veces personales- que se mezclan a la labor periodística.)

El ejemplo que aporta Frankenstein es éste:

"Esa salvaje orgía propia de coribantes, ese barullo de bronces (...). Esa esterilidad sin corazón, que destruye toda melodía, todo encanto tonal, toda música (...). El diabólico bochinche de ese hombre empecinado, inflado en una infatuación insanamente destructora por los miasmas mefistofélicos más mefíticos, venenosos e infernales, hasta erigirse en compositor de la corte de Belcebú y director general de la música del Infierno: Richard Wagner."

Esa crítica tiene, por supuesto, firma, la de Julius Klein, y fue publicada en 1871.

Un caso muy recordado de patología crítica fue el de Leonid Sabanéiev, quien era considerado como un "músico educado" aunque "mediocre compositor", que despreciaba la música de Prokófiev y aprovechaba todas las ocasiones de que disponía para atacarla. El 12 de diciembre de 1916 debía interpretarse la *Suite escita* (también conocida con el nombre del ballet que le dio origen, *Ala y Lolli*), una de las más espléndidas partituras de Prokófiev. Al día siguiente Sabanéiev publicó una crítica de la obra, tildándola de "bárbara y mecánica". Sin embargo, la obra no se había podido ejecutar, ya que a último momento había sido sustituida por otra composición de menores dificultades para la orquesta[26]. O sea que el crítico no había ido al concierto, y a pesar de

ello criticaba lo que no había escuchado, ni hubiera escuchado aunque se hubiese interpretado... De más está decir que a partir de ese momento la reputación y el respeto de Sabanéiev descendieron totalmente para la opinión de los melómanos rusos.

6. Estructura de la crítica

La crítica es un subgénero del gran género periodístico de opinión. En consecuencia, sigue en general los lineamientos estructurales de ese género.

Es decir, entonces, que la crítica se estructurará sobre la base de un planteamiento del asunto, en alto nivel de abstracción y con inclusión de juicios de valor; le seguirá luego un análisis pormenorizado -en bajo nivel de abstracción- de los detalles que hacen al tema, a manera de material de demostración de lo que se ha afirmado en el planteo inicial, y para dar elementos de juicio que ubiquen al receptor en la idea general de la crítica, y por último se hará un resumen final, como conclusión de lo expuesto, nuevamente en alto nivel de abstracción.

Empero, la crítica tiene sus propias necesidades y modalidades, que le exigirán algunas inclusiones.

Así, una crítica suele comenzar con una **ficha técnica**, muchas veces en una letra de cuerpo menor pero destacada en negrita, por ejemplo, y en ocasiones dentro de un recuadro, en la que se dan precisas informaciones acerca del hecho artístico que se va a criticar: nombre de la obra, autor, intérpretes, lugar de la entrega artística, duración cuando correspondiere -ejemplo, de los filmes-, y todo otro detalle que pueda ser de interés para el receptor.

Ejemplo de ficha técnica[27]:

"***Bachillerato***. (Título original: *Reifezeugnis*. Alemania, 1976.) Director, Wolfgang Petersen. Guión, Herbert Lichtenfeld. Cámara, Jörg Michael Baldenius. Intérpretes: Nastassja Kinski, Christian Quadflieg, Marcus Boysen, Rebekka Völtz. 110 minutos. Estrenado en Mendoza por el Instituto Goethe, el 26/9/1986."

La crítica propiamente dicha comienza después de esta ficha técnica. Según dijimos arriba, se suele empezar con una evaluación crítica previa. Esta evaluación da una coloración definida a la crítica, y evita que sea confundida con una simple crónica del hecho artístico. El lector, a partir de aquí, sabe que la obra o su entrega han sido buenos o malos, y se dispone a averiguar por qué.

En la segunda parte de la crítica el periodista ha de detallar los porqués, de modo de demostrar al lector la corrección de su aserto inicial, y dándole también la oportunidad de disentir con él, a partir de los datos que el crítico le aporte. Así, el crítico puede decir que el papel de Carmen estuvo desacertado porque la soprano le dio demasiada ferocidad a la gitana protagonista, con rubati que no se justificaban para tales o cuales arias, y el lector puede deducir, a partir de esto, que a él le gustaría oír esa actuación porque precisamente le encanta una Carmen que muestre ferocidad en el papel compuesto por Bizet, y que son casualmente los rubati los que otorgan

sugestión y salvajismo al personaje. (De hecho, esa ferocidad y ese poder de manejar los tiempos de cada nota en los momentos oportunos son lo que se observa como el mayor acierto del papel de Carmen cantado por María Ewing en la versión en video, y del de Victoria de los Angeles en versión discográfica. Por supuesto que hay quienes prefieren la interpretación más serena de Régine Crespin.) El crítico tiene derecho a adscribir a una u otra de las posiciones: después de todo él firma su crítica. Pero tiene que dar al receptor los elementos de juicio que le permitan apreciar la realidad objetiva detrás de su opinión.

Es en este sentido en el que funciona una recomendación de David Lagmánovich, crítico del diario *El Día* de La Plata y de *La Gaceta* de San Miguel de Tucumán. En un curso dictado[28] en la Facultad de Periodismo de la Universidad Juan Agustín Maza, de Mendoza, dijo Lagmánovich que en todas las ocasiones en que sea posible el crítico tiene que poner una demostración palpable de lo que acaba de enjuiciar: un poema en el caso de recensiones de poesía, un fragmento de prosa en el caso de la narrativa, etc., dentro de lo cual podemos incluir una buena foto de una obra plástica que ilustre y ejemplifique la crítica correspondiente, o unos cuantos pentagramas en el caso de una crítica de música de obra nueva, o una foto de una escena importante en crítica teatral. Esta inclusión de "pruebas" es lo que hace casi diríamos "científica" a una crítica, alejándola del apasionamiento y del enjuiciamiento parcial e incontestable.

En este punto tenemos que hacer una observación acerca de si los críticos deben contar los argumentos de las obras que critican -filmes, obras teatrales, novelas-. La misión de la crítica abarca el análisis de la obra, y a la obra no se la puede dividir entre fondo y forma, de modo que el argumento es uno más de los elementos que el crítico debe considerar. Si la obra es de intriga convendría, quizá, que no se contase el desenlace, pero si contarlo es necesario para categorizar una obra y por lo tanto explicar una posición crítica, no se debe tener empacho alguno en referir el asunto de la obra. El espectador que se deja guiar por las críticas no suele ser el que gusta de las intrigas llenas de suspenso de las obras que sólo basan su éxito en este recurso.

Finalmente, la crítica puede incluir una conclusión que resuma los conceptos críticos y que apunte hacia una apertura de la opinión, con vistas a futuros hechos artísticos relacionados con el presentado en el artículo de que se trata.

En ninguno de los casos el crítico debe permitirse enseñar a su receptor, ya que la función de la crítica no es la docencia directa. Para ello, en la mayoría de los diarios y revistas el mismo periodista que ejerce la crítica tiene acceso a la publicación previa de la noticia que anuncia la realización del hecho artístico que luego va a ser objeto de la crítica. En ese anuncio, además de darse los informemas relativos al hecho (lugar y tiempo del hecho, autores, obras, intérpretes, etc.), el periodista puede incluir a modo de comentario algunas explicaciones sobre los autores, las obras, los estilos, la historia del arte, etc., siempre con las fórmulas introductorias aconsejadas en periodismo ("como ya se sabe", "como ustedes conocen", "según es sabido", etc.), con las cuales se enseña sin hacer ostentación de la docencia, y no se ofende al receptor conocedor o medianamente conocedor de tales contenidos. Esta 'docencia

previa' es la única legítima en el periodismo crítico, ya que de ningún modo podemos aceptar la función docente dentro de una crítica. Imaginemos lo fuera de lugar que quedaría una crítica de un concierto en el que se hubiesen interpretado obras de Beethoven, por ejemplo, en donde un crítico con veleidades de docente y con soberbia de "conocedor" nos explicara quién fue Beethoven, cómo es su música, y que escribió nueve sinfonías, de las cuales la más importante es la Novena, llamada también Coral, porque su cuarto movimiento incluye voces... Es cierto que puede haber lectores que no conozcan todo lo que el crítico quiere enseñar, pero ello no justifica que se ejerza la docencia en un lugar tan lejano a la cátedra como lo es la crítica periodística. El tal crítico suele quedar desubicado ante el lector inteligente, incluso si éste es lego, y los párrafos docentes suelen "saltarse a la torera", para leer sólo lo específicamente crítico. Su posición es muy parecida a la que asumen algunos directores de orquesta que hacen leer, por un locutor o uno de los músicos, antes de cada concierto de las funciones normales destinadas al público regular de los conciertos, una explicación sobre las obras que se van a interpretar, incluso si éstas son muy conocidas o si los autores son transitados permanentemente y por ende no necesitan de comentario alguno (es cierto que habrá espectadores a quienes les sirvan estas explicaciones, pero ello no justifica tales intrusiones propias de los "conciertos didácticos", que para ello existen y tienen precisamente la función de enseñar a apreciar la música de conciertos). Estos comentarios sí pueden imprimirse en el programa de mano que se entregue a los espectadores: lo leerán quienes así lo deseen.

Hay una única ocasión en que el crítico puede -es más: debe- analizar la obra y hablar del estilo del autor. Es el caso de las obras nuevas, de los estrenos, de las primeras exposiciones de un plástico, del primer libro de un escritor, etc. Allí sí el crítico debe hablar del autor, recordando en todo caso algo de su obra anterior -siempre sin menospreciar al lector: "como se recordará", "como se sabe"-, y analizando, todo lo pormenorizadamente que haga falta, la obra nueva. Si la vemos atentamente, no es que ésta sea una excepción a lo dicho arriba, ya que tales explicaciones sobre una obra no conocida -nueva para el espectador de aquí y ahora- no entran en el terreno de la docencia sino en el del análisis propio de la crítica solamente en estos casos. Vale decir que si se trae a una sala de Argentina una muestra de las mejores obras de Maurits Cornelis Escher -como, de hecho, ocurrió hace algunos años- es lógico que anunciemos previamente la exposición con abundancia de datos y explicaciones acerca del genial grabador holandés, con inclusión de fotografías de sus obras y todo lo que consideremos útil para un mejor aprovechamiento de la muestra. Pero, en el caso de que creamos oportuno hacer una crítica ulterior de la misma muestra (tal vez, en un caso así lo que convenga es sólo una crónica del "vernissage"), ya no tenemos que ponernos a "enseñar" a los lectores a apreciar el arte, ni a decirles qué importancia tiene Escher en la historia de las artes visuales. O eso se hizo ya antes, o queda sin hacer: no es la crítica la que tiene que suplir esa función.

7. Algunas observaciones

Aunque Theodor W. Adorno afirme[29] que "la complicidad de la crítica cultural con la cultura no se debe meramente a la ideología del crítico" y "más bien es fruto de la relación del crítico con la cosa que se trata", muchas veces el peligro en que sucumbe el crítico tiene que ver con alguna causa ideológica que le impide ver la "cosa" con la objetividad necesaria para criticarla sin tergiversarla. (De paso, ese "meramente" de Adorno significaría que después de todo hay una dependencia, aunque según él no lo sea total.)

La ideología (política, religiosa, o de cualquier otro condicionamiento fuertemente afectivo capaz de influir en la capacidad objetivizadora del crítico) es de una enorme importancia en la independencia (o falta de ella) de juicio. Recordemos la interdicción total que pesó sobre el libro *Los versos satánicos*, de Salman Rushdie -y esto, más allá de que la obra valiera o no valiera estéticamente-, por considerárselo ofensivo a la figura de Aláh o de su Profeta.

Cuando el crítico debe enfrentarse con el hecho artístico, un condicionamiento ideológico puede interferir su sano juicio (y usamos ex profeso una fórmula asociada siempre a los estados mentales alterados).

Los críticos soviéticos, que admiraban a Dmitri Shostakóvich por sus primeras obras, y que sabían que el compositor gozaba de las simpatías del Partido Comunista, solían alabar sus obras sin retaceos, considerándolo la mayor promesa de la música soviética. Pero bastó que una vez a Stalin se le ocurriera, después de presenciar su antes exitosa ópera *Lady Macbeth de Mzensk*, que Shostakóvich estaba alejando a la música de sus fines políticos, para que los críticos viraran ciento ochenta grados sus opiniones. El 28 de enero de 1936 (dos años después del estreno de esta ópera en la U.R.S.S., con notable éxito), el diario *Pravda* publicó una crítica feroz que demolería el prestigio del gran compositor, haciéndolo luego un sumiso fantoche de los deseos de los mediocres artífices de la política cultural soviética (y esto, hasta que la muerte de Stalin, en 1953, liberara al artista de sus cadenas creatrices). La ópera de Shostakóvich fue calificada por *Pravda* como de "cruda, primitiva, vulgar", a lo que añadía el crítico: "La música grazna, gruñe y refunfuña, y se asfixia a sí misma para poder expresar las escenas amatorias de manera tan naturalista como sea posible. El compositor, aparentemente, no se ha limitado a la tarea de escuchar los deseos y esperanzas del público soviético. Recoge los sonidos confusamente para hacerlos interesantes a los estetas formalistas que han perdido todo buen gusto".[30]

Si este ejemplo es referido a condicionamientos ideológicos políticos, en el siguiente se mezcla lo político con lo religioso. Es sabido que la *Sinfonía nº 3*, de Arthur Honegger, lleva el nombre -puesto por el propio compositor- de *"Litúrgica"*. Los movimientos que forman la *Sinfonía Litúrgica* son: el primero, *Dies irae*; el segundo, *De profundis clamavi*, y el tercero, *Dona nobis pacem*. Es decir, todos ellos nombres tomados de la liturgia católica. Cosa comprensible en un compositor que -como fue habitual en el Grupo de los Seis, en donde junto a católicos fervorosos como Francis Poulenc hubo judíos fervorosos como Darius Milhaud- tuvo sus preocupaciones compositivas muy cercanas a Dios, su Iglesia y los textos bíblicos. No hay que olvidar que Honegger compuso su oratorio *El rey David*, su pequeña obra maestra *Judith*,

y sobre todo esa *Juana de Arco en la hoguera*, sobre el drama del ultracatólico Paul Claudel.

Pues bien: esa obra fue siempre relacionada de algún modo con su título y su intencionalidad litúrgica, aunque por supuesto los críticos hicieron -como corresponde- hincapié en el aspecto propiamente musical.

Dicen, por ejemplo, Milton Cross y David Ewen[31]: "Las únicas claves para comprender la significación de sus tres movimientos, se hallan en las frases litúrgicas latinas que los encabezan (...). Pero la expresión dramática y la turbulencia emocional de la música se dirigen a una interpretación extramusical. Para Charles Munch, a quien está dedicada, la sinfonía expresa la rebelión del hombre contra una voluntad superior, seguida por la sumisión voluntaria a ella. Para Arthur Hoerée esta obra es la expresión 'de un espíritu que busca la serenidad en medio de toda la inquietud que caracteriza nuestro estado actual'. Si hay inquietud, se la encuentra en el primer[o] y tercer movimientos, en los ritmos turbulentos, la síncopa vigorosa y los acentos abruptos. La serenidad halla expresión cabal en el canto ferviente del segundo tiempo, particularmente en el dulce e idílico solo de flauta con el cual termina".

Y sin embargo, esta explicación espiritual y religiosa parecía molestar a los críticos que desde detrás de la Cortina de Hierro debían comentar la obra según parámetros marxistas. En la edición discográfica de esta sinfonía, en el sello Supraphon (disco LP estéreo 50.143), "Made in Czechoslovakia" -es decir, detrás de la entonces vigente Cortina de Hierro-, el crítico Jaromír Paclt escribe:

"La *III Sinfonía* de Honegger, compuesta en 1945/'46, lleva el título de *Sinfonía Litúrgica*. Ese título, y el de los diferentes movimientos: 1. *Dies irae*, 2. *De profundis clamavi*, 3. *Dona nobis pacem*, podrían hacernos creer en el carácter religioso de la obra. Y sin embargo, según lo que nos dice el propio Honegger sobre esta *Sinfonía Litúrgica*, es claro que él no quiso expresar nada más que lo humano y lo terrestre. 'Mi sinfonía es un drama en donde actúan tres personajes: la felicidad, la desdicha y el hombre; he allí el eterno problema'. El *Dies irae* nos describe el caos, la barbarie y el enceguecimiento del mundo asolado por la guerra. El movimiento central, Adagio, tonal y en tres partes, describe el agotamiento, la angustia, pero también la esperanza de los corazones que soportan las pruebas. En seguida, el último movimiento expresa la terrible lucha del pueblo (marcha) contra el mal, la violencia y la ruina, para finalizar con el conmovedor Adagio a lo Händel que corta esta tempestad revolucionaria: *Dona nobis pacem*. Es una dulce y bella imagen de la vida, tal como debería ser hasta el final de los tiempos. Esta *III Sinfonía* fue dedicada a Charles Munch, quien la estrenó en 1946 en Zurich".

¿En qué quedamos? El tal Paclt parece inteligente, y sabe analizar la obra, pero la despoja de toda connotación "indeseable" ideológicamente. Un paso más, y la obra hubiera sido editada sin ninguna denominación, sólo con su número, y con sus movimientos también solamente numerados. Esto es un ejemplo de pérdida de rumbo en la tarea crítica. Recordamos los estudios que se han hecho de la novela *El acoso*, de Alejo Carpentier. Según la ideología del crítico o del estudioso, es la orientación que parece tener la obra. El lector desprejuiciado podrá sacar sus conclusiones antes de entregarse a los análisis interesados. El Acosado, ¿por qué lo es? ¿Se desilusiona o no de su ideal de

estudiante? ¿Quiénes lo matan? Empero, para Alexis Márquez Rodríguez[32], la novela es un ejemplo de profesión de fe marxista.

Por todo esto, el último consejo que me permito dar al joven crítico: que no valga para él el aserto de que "Todo es según el color del cristal con que se mira". El crítico debe -porque, antes y sobre todo, es periodista- seguir las recomendaciones que tan exactamente presentó Camilo José Cela ante la Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa: "Ser independiente en su criterio y no entrar en el juego político inmediato", "Decir lo que acontece, no lo que quisiera que aconteciese o lo que se imagina que aconteció" y, sobre todo, "**Ser tan objetivo como un espejo plano**" (respectivamente, los consejos números V, I y III del *Dodecálogo de Deberes del Periodista*).

Notas

[1] Huisman, Denis, *La estética*. Buenos Aires, EUDEBA, 1970.

[2] Lalo, Charles, *Introduction à l'esthétique*. Paris, Armand Colin, 1941.

[3] Étienne Souriau dice que el arte de la gastronomía estaría en "un nivel inferior, estrecho y mezquino", por "las condiciones prácticas del gusto de los sabores, la destrucción de la obra por la forma en que es utilizada y, en fin, la cooperación de todo este saborear con la satisfacción de necesidades fisiológicas muy exigentes, y harto distintas de las de la contemplación estética", y compara a la cocina con una sala de café cantante, en donde la música es consumida de manera obligatoria y no electiva. Con respecto al arte de los perfumes dice que tiene tan escasa importancia por "las condiciones materiales de la producción del cuerpo de la obra (en particular las dificultades prácticas para evacuar una atmósfera inicial, con objeto de sustituirla por otra, sin confusión y sin mescolanzas)", lo cual impide "su desarrollo", y ejemplifica: "¿Qué habríamos de pensar de una música que se limitara a hacer sonar muy lentamente unos cuantos acordes, imposibles de distinguir (como si el pianista se olvidara de levantar el pie del pedal) de los que los han precedido o de los que los siguen?" En: Souriau, Étienne, *La correspondencia de las artes - Elementos de estética comparada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

[4] Poe, Edgar Allan, "Filosofía de la composición", en *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza, 1973.

[5] Schmidt, Albert-Marie, *La literatura simbolista (1870-1900)*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

[6] Borges, Jorge Luis, *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1962.

[7] D'Urbano, Jorge, *Cómo escuchar un concierto*. Buenos Aires, Atlántida, 1980.

[8] "Nunca agradeceré bastante a mis enemigos la cantidad de sugerencias que me brindan, a pesar de su escasa imaginación". Cela, Camilo José, "Algunas palabras al que leyere", en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona, Destino, 1953.

[9] Hans-Heinz Stuckenschmidt nació en 1901, fue catedrático de Historia de la Música en la Universidad Técnica de Berlín, y publicó entre otras obras *Musik zwischen den beiden Kriegen* (La música entre ambas guerras), 1951; *Glanz und Elend der Musikkritik* (Esplendor y miseria de la crítica musical), 1956, y *Oper in dieser Zeit* (La ópera en estos tiempos). En castellano se publicó su obra *La música del siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1960.

[10] La definición original de Hans-Heinz Stuckenschmidt es: "La crítica musical es el enjuiciamiento de un hecho productivo o reproductivo con unos criterios puramente musicales, sobre la base de unos conocimientos, experiencias y comparaciones, y mantenidos con el valor que emana de la confesión de una opinión subjetiva". En: Stuckenschmidt, Hans-Heinz, "Qué es crítica musical", incluido en Hamm, Peter (ed.), *Crítica de la crítica*. Barcelona, Barral, 1971.

[11] Frankenstein, Alfred V., "La función de la crítica", en Schubart, Mark; Chasins, Abram; Schuman, William; Goldovsky, Boris, y otros, *La música y su público*. Buenos Aires, Marymar, 1975.

[12] La calificación corre por cuenta de Alfred Frankenstein.

[13] Los actores deben hablar con una suerte de melopea algo lenta y quejumbrosa y muy poco expresiva, con voz no impostada y no demasiado audible. Además, deben moverse como sonámbulos en un mundo de sueños, y todo ello con escenografías no-realistas, del tipo de las de Maurice Denis (quien había preferido "el triunfo de la emoción de lo bello [por] sobre la mentira naturalista"). Algunas de las características de este estilo de puesta en escena se consignan en Blanchard, Paul, *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Fabril, 1960; y en Lenormand, Henri-René, *Confesiones de un autor dramático,* Buenos Aires, Sudamericana, 1950 (primer tomo) y 1957 (segundo tomo).

[14] Nabókov, Vladímir, *Lolita*. Buenos Aires, Sur, 1961 (pág. 19).

[15] No confundir la huera intertextualidad con la fecunda correspondencia entre las manifestaciones artísticas, que estudia Étienne Souriau, *Op. cit.*

[16] *Op. cit.* En adelante, las citas de Frankenstein provienen de la misma fuente (= nota [11]).

[17] Olea Figueroa, Oscar, *Configuración de un modelo axiológico para una crítica de arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977.

[18] Se especulaba con que el origen de Brahms era judío, y que el apellido original de su estirpe habría sido el de Abrahams.

[19] Wagner, adalid de la teoría del superhombre germánico, fue el músico "oficial" apoyado por el régimen nazi, y por ello se lo considera el representante de una ideología antijudía. Al director (nacido en Argentina) Daniel Barenboim le vetaron la preparación de una temporada con música de Wagner para la Orquesta Filarmónica Israelí.

[20] Y creemos que esto es cierto aun en casos de música presuntamente portadora de contenido político específico (aunque en las obras con texto, éste pueda tener ese contenido), tales como obras de Sergio Prokófiev (la cantata *En guardia para la paz* o el ballet *El paso de acero*), o las sinfonías de

Shostakóvich compuestas bajo imposición de las normas comunistas estalinianas, y dedicadas presuntamente a los grandes acontecimientos de la vida soviética.

[21] Sibelius's relation to folkmusic is different from that of Grieg and Dvorák. Sibelius never made direct use of folksongs. The deeply national character of the works of the first creative period springs from the singularly strongly experienced rhytms and melody of the Finnish language, and from his thorough understanding of the spirit of the *Kálevala*. Mussorgsky and, in particular, Janácek, are the composers who most resemble Sibelius in ther attitudes to folkmusic. In their works we never meet the somewhat faded decorativeness of folklore to be seen at folkdance festivals. (Seppo Nummi, en: Mäkinen, Timo, and Nummi, Seppo, *Musica fennica*. Ótava, Hélsinki, 1985.)

[22] El libro de Slocombe se llama *Rebels of Art*, y es una historia del impresionismo pictórico francés; el dato lo tomamos del artículo ya citado de Alfred Frankenstein.

[23] En *Ars*, nº 122, año XL, Buenos Aires, 1980 (*in fine*; esa revista no tiene paginación).

[24] En *Opvs*, [nº 1], Buenos Aires, julio 1961 (pág. 25).

[25] En *Primera Plana*, nº 289, Buenos Aires, 9 de julio de 1968.

[26] Citamos textualmente: "Pero el más famoso de sus conciertos en el otoño de 1916 fue el que no se llevó a cabo. Koussevitski había programado una ejecución de la *Suite escita* en Moscú para el 12 de diciembre, pero poco antes del concierto varios de sus músicos fueron llamados al servicio militar. La ejecución se canceló, y se la reemplazó por otra pieza. Aun así, una crítica de la *Suite escita* -que la atacaba como bárbara y mecánica- apareció en un periódico, al día siguiente. Estaba escrita por Leonid Sabanéiev, un 'músico educado y mediocre compositor' que despreciaba la música de Prokófiev y usaba todas las oportunidades posibles para atacarla. No había concurrido al concierto, y escribió una crítica despectiva de la *Suite escita* sin siquiera escuchar la pieza o ver la partitura. El incidente perjudicó la reputación de Sabanéiev, hizo que los críticos de Prokófiev parecieran ridículos y proporcionó más publicidad para la suite... para gran deleite de Prokófiev. Éste escribió una carta abierta, haciendo conocer el acto de Sabanéiev, y se la publicó en dos periódicos". De: Robinson, Harlow, *Prokófiev*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1988.

[27] De diario *Mendoza*, Mendoza (Argentina), martes 30 de septiembre de 1986.

[28] Curso de Crítica Periodística, octubre de 1981.

[29] Adorno, Theodor W., *Crítica cultural y sociedad*. SARPE, Madrid, 1984.

[30] Cross, Milton, y Ewen, David, *Los grandes compositores*. Tomo III. Buenos Aires, Fabril, 1963.

[31] Cross, Milton, y Ewen, David, *Ibíd.*, Tomo II.

[32] Márquez Rodríguez, Alexis, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

Wálter Aníbal Ravanelli
waravanelli@yahoo.com.ar