
 **aula Joaquim Molas**

Biblioteca Museu Víctor Balaguer

La crítica teatral, entre la literatura i l'espectacle

transcripció de la ponència de Jordi Vilaró

5 de maig de 2017

Biblioteca Museu Víctor Balaguer

Vilanova i la Geltrú

Gràcies.

Abans que res, cal remarcar que, quan parlem de crítica teatral, cal diferenciar si parlem de crítica literària teatral o crítica d'un espectacle teatral; el receptor, evidentment, no serà el mateix: en un cas, parlariem d'un lector, i en un altre, d'un espectador. I les característiques de la crítica, evidentment, tampoc; en el primer cas, el text teatral entès com a literatura dramàtica, contempla el teatre com a gènere literari.

Ara bé, goso dir que aquesta mena de crítica —la de la literatura dramàtica— avui dia és quasi inexistent, només alguna revista d'informació general o especialitzada obliga a això que diem crítica literària teatral. Però que succeeixi això tampoc no és estrany, ja que la literatura teatral ha esdevingut una parenta pobra dels gèneres literaris, i avui dia amb prou feines té cap rellevància sociocultural. Hi ha alguna que altra excepció, com per exemple l'activitat «Llegim el teatre», que té lloc a les Biblioteques Municipals i que promou el TNC des que el regeix Viola Artí; sens dubte una activitat excepcional en les dues accepcions del terme, per magnífica i per fora del comú.

Les editorials de textos teatrals són quasi inexistent, a banda d'alguns casos com puguin ser Erola; Comanegra, que ha tret una secció de textos teatrals; algun títol de les generalistes que encara cau de tant en tant; però, pel que fa a la major part d'obres de teatre en català, hem d'anar a raure a edicions històriques com «El Galliner», d'Edicions 62, o les publicacions de l'Institut del Teatre.

D'altra banda, la literatura dramàtica ni ha format ni forma part, i ara menys que mai, de cap pla d'estudis —d'ESO, de Batxillerat—; si se'm permet el joc fàcil de paraules, podríem dir que l'únic drama que hi ha en els estudis secundaris de Batxillerat és el tractament i la consideració que reben la literatura en general i el teatre en particular, més enllà d'això, res més. D'altra banda, des dels estudis literaris la literatura dramàtica és considerada una mica com una cosa una miqueta aliena, si més no aïllada dels altres gèneres, narratiu o poètic. Probablement els diferents actors que hi intervenen i la mateixa naturalesa del fet teatral, que, evidentment, no se circumscriu exclusivament a l'acte íntim entre escriptor i lector, sinó a una re-presentació —separo el prefix expressament—, situa la literatura dramàtica una mica a part dels altres gèneres literaris.

La diferència entre la dramaturgia o literatura dramàtica i l'escenificació o representació escènica en anglès la saben diferenciar, també, amb dos mots, *theater* i *drama*: *theater* entès com tot el fet teatral complet, i *drama* com l'escriptura, pròpiament, que serveix en aquest fet teatral. Joan Abellán en sintetitza molt bé l'evolució històrica; cito: «fins a èpoques relativament recents, havia predominat la tendència a valorar artísticament el teatre com a creació literària, mentre que la pràctica escènica es considerava un ofici artesanal. Conseqüència subalterna i efímera per a l'execució escènica de l'obra dramàtica; declamació, se n'havia arribat a dir, del treball de l'actor. L'aparició de la idea moderna de la direcció escènica a les acaballes del segle XIX comença a considerar l'escenificació com una producció artística de ple dret. Durant el segle XX, l'escenificació evoluciona de tal manera que, a hores d'ara, es pot considerar una autoria teatral autònoma capacitada i legitimada per crear, si bé desvinculada de la seva històrica i avui superada submissió a l'obra dramàtica escrita».

Així doncs, feta aquesta petita i necessària introducció, a partir d'ara focalitzaré l'atenció en aquesta crítica que, per bé que discutida, qüestionada i actualment ressituada, és encara ben viva avui dia. És a dir, em referiré, a partir d'ara, a la crítica de l'espectacle teatral; o, dit en anglès, als *theater reviewers*, no pas als *drama critics*. En resumiré, per tant, els trets principals i la importància de la crítica en arts escèniques; una mirada molt ràpida i històrica; i la recepció de la crítica; i una reflexió sobre la crítica teatral d'avui, i en això intentaré ser el més breu possible.

La necessitat pel que fa als trets principals de la crítica en les arts escèniques. La necessitat d'atenció o de cridar l'atenció és una necessitat tan humana com menjar, pràcticament, i el

mateix pel que fa a jutjar; i creguin-me ningú sent més aquesta necessitat, la de cridar l'atenció, que els actors. La funció del crític teatral és trencar el cercle d'autohipnosi entre l'escena i el públic; és cert que el públic pot prescindir-ne, del crític, ja que, sovint, el boca-orella és el que proporciona una bona recepció de l'obra. Tanmateix, prescindir de la crítica significaria un empobriment del teatre, encara que només fos pel debat que genera entre la comunitat teatral el paper que juga aquesta crítica; un debat, goso afirmar, més viu que el debat literari, atès el component vital i dinàmic que comporta el fet escènic —al final d'aquesta intervenció hi tornaré—.

Artistes i públic senten una gran satisfacció quan un crític teatral elogia una obra: el crític articula una opinió que corria, però de forma desarticulada, l'artista reafirma i l'espectador enriqueix la seva experiència. El mateix succeeix davant una crítica negativa quan el crític descobreix l'element distorsionant o errat d'un muntatge. Un crític teatral té èxit quan troba els mots justos per formar alguna cosa que vagament s'ha format en la ment del lector o del públic; això crea satisfacció i enriqueix el coneixement. Bé, no tothom ho veu així: Arnold Wescker, per exemple, un dels membres de la generació dels «Angry Young Man», aquells joves irats de finals del 50-començaments dels 60, que volien trencar la dinàmica establerta per les obres fetes després de la Postguerra Mundial, veia la crítica com una barrera entre ell i el públic, i proposava convidar crítics als assajos a observar el procés creatiu de l'espectacle per evitar el que ell en deia un «judici únic». Amb això, òbviament, què és el que succeïa? Doncs que el crític esdevé una mascota de la companyia: fa amics, simpatitza amb les seves dificultats, admira la seva energia i habilitats i ells acaben apareixent davant dels seus ulls millors del que potser són. Al final, aquest crític només és conscient del que la companyia ha aconseguit, i desitja el mateix que ells: l'aprovació incondicional; en definitiva, se l'ha inclòs en el seu cercle d'hipnosi. Això ha succeït, ja, al llarg de la història: va ser el cas, per exemple, de George Jean Nathan, editor i crític, entre altres, d'*American Spectator*, amb l'obra d'Eugene O'Neill, amb la qual s'hi va identificar, o els guardians del patrimoni beckettià, com és la Samuel Beckett Society. Un crític d'aquesta mena, sens dubte, pot resultar una molt bona font d'informació, però el judici, si és que n'hi ha, no té pràcticament valor.

És cert que la crítica teatral, al llarg de la història, ha comès errors històrics: ens vénen al cap la *Carmen* de Bizet, la música d'Arnold Schönberg, el primer teatre d'Henrik Ibsen o de Bertolt Brecht, o el teatre de Samuel Beckett. Però és que el crític teatral, evidentment, no està exclòs de l'ortodòxia del seu temps, i això és necessari; si tingués una infal·libilitat al marge de l'espai

i del temps no tindria cap mèrit, la gràcia és que parteix del mateix punt que l'espectador, que l'acompanya en el pas del desconegut al conegut; ell exerceix la seva funció, i només el temps és el que dictaminarà si la seva visió ha estat de futur o no. Hi ha hagut errors, però també hi ha hagut grans encerts: per exemple, el crític del *Sunday Times*, Harold Hobson, va veure abans que ningú la vàlua d'una obra com *The Birthday Party*, la primera obra, diguem-ne, que va impactar de Harold Pinter, de l'any 1958. O el mateix pel que fa a Ronald Bryden, crític de *The Observer*, amb la valoració que va fer en el seu moment amb l'estrena de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard.

Cal no oblidar que el *theater reviewer* ha d'emetre el judici molt poc temps després d'haver entrat en contacte per primera vegada amb el producte a analitzar, de vegades unes hores després; de vegades el text representat pot ser conegut, però de vegades no; en tot cas, el text espectacular, per utilitzar la terminologia de Marco De Marinis, «lo spettacolo come testo», sempre és nou, i l'anàlisi ha de ser immediata.

A partir d'aquí, justament, anem a parar a una altra utilitat de la crítica teatral que podríem anomenar el llegat de l'efímer, com efímera és la representació teatral: tota representació neix una nit i mor la mateixa nit en la mirada de cada espectador, això ja ens ho deia, en el seu moment, Pròsper a *La tempesta*, de Shakespeare. Aquest llegat de l'efímer consisteix, justament, a fornir de coneixement el futur lector i/o investigador, el qual només sabrà de l'impacte i els detalls d'una gran estrena a través de les paraules del crític. És interessant, per exemple, un cas relativament recent, com és la professora María Delgado, en què ha volgut fer, en un llibre molt interessant titulat *Other Spanish Theaters*, una mirada a la història del teatre espanyol a través de les companyies i dels actors, deixant de banda, per primer cop, el que seria pròpiament l'autor, el dramaturg, fixant-se exclusivament en els grups teatrals i en els actors. Evidentment, si llegiu aquest llibre el que trobareu és que està farcit de relats, cròniques, dels crítics de l'època; altrament no es podria fer de cap de les maneres.

Aquest coneixement que ens aporta el crític, a més, ens ajuda a observar les tendències estètiques receptives del moment; per exemple, la visió que els crítics tenien de Shakespeare al segle XVIII ens interessen, en bona part pel que ens revelen d'aquest segle. En definitiva, la funció del crític, tal com afirmava Kenneth Tynan, il·lustre crític teatral de *The Observer*, és, en paraules seves, «give permanents to something impermanent». Bertol Brecht deia, de la seva crítica, que «el que diguin de les meves obres no té importància, perquè les meves obres els sobreviuran a tots ells, a tots els crítics. Però, tanmateix, sí que m'importa el que diguin de les

meves produccions, perquè en el futur el que n'hagin dit és l'únic que se'n sabrà»; en definitiva, Brecht el que volia era que es descrivissin més les seves obres i que es jutgessin menys.

El crític, per tant, és un individu dual: escriu per a l'avui i per a l'historiador del demà. Tanmateix, ell no n'ha de ser conscient, d'això, ha de tenir en compte que només escriu per avui i que, tal com afirma Irving Wardle, crític del *Times* i de *The Independent*, «the reviewer who writes for tomorrow's reader may stand the chance of being read in one hundred years' time; the reviewer who aims a posterity is certain of vanishing without trace»: si tradueixo, el crític que escriu pel lector de demà té l'oportunitat de ser llegit cent anys després, el crític que té el desig, l'objectiu de passar a la posteritat sens dubte s'esvairà sense deixar rastre.

La crítica teatral aporta informació, interpretació, anàlisi del text, si n'hi ha, però sobretot de l'espectacle, i evidentment una valoració; en aquest sentit, no es distingeix d'altres crítiques d'altres gèneres. El crític ha de ser apassionat a l'espectacle i fred davant del full, i no a l'inrevés. L'objectiu de la crítica teatral, com he apuntat abans, és obrir un camí per facilitar la comprensió d'allò que ja no hi és; d'una manera o d'una altra, el crític presentarà un judici d'un fet sencer fonamentat en una base d'evidències fragmentades; el mínim que es demana a un crític és que proveeixi prou informació al públic per visualitzar, recordar, el fet espectacular, i afegir-hi quelcom nou, quelcom que sigui digne de ser recordat. Igual que succeeix amb l'espectador, el crític també ha de definir-se en relació amb l'espectacle; divertidament afirmava, Kenneth Tynan, «a critic is a man who knows the way but can't drive the car»: el crític és un home que sap el camí, però no sap conduir el cotxe.

El mal crític teatral és aquell que s'acomoda sempre al mateix rol, per exemple el destructor, l'autoconfiança del qual se sustenta en el seu poder demolidor; els anglesos també tenen un terme per això, el *fault finder*, el que troba faltes constantment. Però també, evidentment, aquell que actua a l'inrevés, és a dir, l'admirador compulsiu. El crític ha d'estar per damunt de les autoafirmacions personals, ja sigui destruint o buscant la simpatia de l'objecte criticat. En definitiva, el crític ha d'ajustar la forma d'un espectacle o un altre en funció de si l'aproximació es fa des del coneixement —un clàssic, per exemple— o des del desconeixement en el cas d'un text nou, o senzillament d'un espectacle no textual. Moltes variables, en definitiva, que faran que el crític necessàriament hagi de tenir un discurs variable, multiforme i amb capacitat d'adaptació.

No cal dir que el mitjà també condicionarà la forma de la crítica: no és el mateix escriure per a un diari que per a una revista general o una revista especialitzada.

Al llarg de la història, la crítica ha anat variant fruit de les circumstàncies de cada moment; com he dit abans, un crític és fruit del seu temps. Andrés Navarro Rodríguez sintetitza el tipus de crític que hi havia en un període com el franquisme, per exemple, i els definia i classificava de la següent manera —el cito perquè és força útil la classificació que fa—: «lo cierto es que, llámese crítica o simplemente comentario, existían en España, y existen, unas personas que escribían acerca del teatro que se representaba o solamente se publicaba en este país. Esta actividad que seguiremos llamando crítica se desarrolla en tres niveles: a. la crítica de espectáculos que son representados, publicada en los periódicos de difusión diaria y que comporta un tipo de crítico cercano al periodista, por tanto no demasiado vinculado al teatro, además de una crítica apresurada que generalmente se limita a ser una reseña del espectáculo destinada a un público no necesariamente interesado por el teatro al que, sobre todo, aconseja acerca de cuál es el espectáculo más indicado para presenciar; b. la crítica en revistas no especializadas, que cuentan con unos críticos, por lo general, más vinculados al teatro, y que permiten una forma de comentario ya más extenso; c. las críticas que se publican en las revistas especializadas».

Curiosament, aquesta classificació la podríem projectar de manera semblant avui dia: substituiríem l'apartat a, de la «crítica apresurada que aconseja acerca de cuál es el espectáculo más adecuado para presenciar» pels comentaris d'aquella nova fauna que ha aparegut, que són els anomenats opinadors assidus, que apareixen en portals digitals com per exemple *Recomana* o *Teatre Barcelona* —hi tornarem després—.

En definitiva, el crític ha de tenir prou coneixements per circumscriure la representació dins les coordenades temporals, però també estètiques corresponents. Xavier Fàbregas, probablement el crític teatral més important que hi ha hagut en aquest país, deia que el seu ofici, justament, partia de la premissa següent: «juzgar cada montaje dentro del propósito formulado en sus mismas premisas: el teatro épico dentro de las coordenadas del teatro épico, la alta comedia dentro de las coordenadas de la alta comedia, etc., después de situar cada corriente dramática en el contexto social e histórico en el que se produce» («Tribulaciones de un crítico ante la crítica»). Prou significatiu.

Hi ha èpoques i circumstàncies que han facilitat una certa convivència entre els autors i la crítica: el teatre independent a Catalunya, per exemple, agafat en conjunt, va trobar, en la

crítica jove, un altaveu a través del qual fer-se escoltar, des d'on amalgamar esforços o reclamar l'atenció sobre el seu treball i interessar-hi un públic nou. Altres exemples d'aquest suport els tenim en la simpatia no gens dissimulada, i confessada, del crític Joan de Sagarra pel que fa a tot allò que estrenava al Teatre Lliure; o d'altres casos molt més recents, d'ara mateix, podríem dir, com el cas del crític teatral de la revista *Time Out* Andreu Gomila, i l'anomenada nova dramaturgia catalana. També s'ha donat el cas de complicitats, sigui per simpatia, per entesa, per complicitats personals o professionals, entre un autor i un crític, com és el cas, per exemple, de l'històric, i encara en actiu, crític de *The Guardian* Michael Billington, i un dramaturg com David Hare; en aquest cas, el teatre social i compromès de Hare casa perfectament amb el pensament d'esquerres de Billington. O el cas de l'històric crític de *The New York Times* Brooks Atkinson i el dramaturg Tennessee Williams, la correspondència dels quals, per cert, és un autèntic tractat de teoria teatral.

No cal dir que el fenomen també succeeix a l'inrevés: l'animadversió entre un crític i un autor, o actor o director, conegut el cas del mateix Tennessee Williams i Robert Brustein, crític de *The New Yorker*, el qual destrossava sense pietat cada nova obra que Williams estrenava; una creuada que va acabar tenint més de personal que d'artística. A casa nostra va ser cèlebre la poca simpatia, per dir-ho suaument, de Joan de Sagarra cap al Centre Dramàtic de la Generalitat en general, i molt particularment cap al seu primer director artístic, Josep Maria Flotats, amb un conflicte que va culminar amb un intent de prohibició d'entrada del crític al teatre per part de l'actor-director.

Acabo: crítica avui. En ple segle XXI, el panorama de la crítica teatral ha variat força respecte el segle passat: en línies generals, l'espai per a la crítica teatral, i aquí coincideix plenament amb el discurs de l'Oriol Izquierdo, ha minvat, hi ha menys diversitat pel que fa a les publicacions, menys extensió, menys línies, menys caràcters..., per fixar la valoració que mereix un espectacle. D'altra banda, tal com ell també ha apuntat molt bé, han irromput amb força les xarxes socials i el fenomen dels anomenats «bloggers», o dit altrament, el fenomen del crític teatral a casa que, de manera autònoma, difon el seu missatge a través de les xarxes. Aquests «nous crítics» —molt entre cometes— són els difusors de les obres amb èxit, ja que han ampliat el que abans es coneixia com a boca-orella; ara potser seria millor dir-ne el piulada-piulada o el like to like. I són realment apreciats per les sales de teatre; no és un fenomen menor, ja que moltes d'aquestes sales solen tenir *community managers* —persones que es dediquen, justament, a controlar això, aquests «nous crítics»— els més actius dels quals

apleguen, sovint, aquests teatrers en xarxa que ja se'ls coneix amb l'anglicisme d'*influencers*, els quals, progressivament, van substituint la noció del crític com a preceptor de l'espectador, com a veu autoritzada, de cara a l'espectador, a l'hora d'aconsellar la idoneïtat d'un espectacle. És a dir, com allò que abans he esmentat de Wesckat, convidar el crític a veure l'espectacle, però diguem-ne que modernitzat, el fenomen en si mateix: cobeges el difusor i connectes, el convides, i, o bé tens difusió garantida i no, però en tot cas evitaràs la crítica negativa.

La lenta extinció de la crítica, per desaparició o per reducció a uns espais mínims de difusió, és un fet que ha anat progressant a mesura que ens hem anat endinsant al segle XXI. L'altre dia, sense anar més lluny, llegia el tuit d'una teatrera —una persona que sé que sovint va al teatre— que preguntava, textualment: «qui em rescabalarà el temps perdut llegint crítica teatral?». Casos no tan exagerats, però que van en aquesta línia: la jove dramaturga Marília Samper deia, en una entrevista recent, que l'únic que li interessa és el criteri del públic, però, en cap cas, el de la crítica té la més mínima importància. Guillem Clua, un altre dramaturg actual, deia que res del que ha dit mai cap crític d'una obra seva li ha servit absolutament per a res.

El menyspreu a la crítica, però, tampoc és nou: abans que Clua, un actor tan conegut i clàssic com Kirk Douglas ja havia manifestat que cap crític li havia de dir que ell era un actor, ell sabia, i ningú més que ell, si ell era o no un actor. O, en la línia de Samper, el famós ballarí Rudolf Nuréiev deia que la seva millor crítica era un teatre ple. I tants altres exemples que trobaríem en aquest sentit.

Només un parell d'apunts per contrarestar una mica aquests embats: el primer, una reflexió de Francesc Massip, durant molts anys crític teatral de *l'Avui*, que quan sentia la típica afirmació que diu que els crítics no poden opinar del que no han exercit o practicat mai, ell sempre responia: «si jo provo una cadira i balla, o està mal feta, o no és còmoda, ningú no em retraurà que refusi comprar-la pel fet que jo no hagi estat mai fuster ni n'hagi fabricat mai cap». El segon apunt, una afirmació Kenneth Tynan que enllaça amb el raonament de Massip; Tynan deia, de manera molt interessant, que l'enorme complexitat d'escriure una obra de teatre sempre l'havia enlluernat, i que justament el mateix esforç per comprendre aquesta grandesa és justament el fet que l'havia dut a ser crític.

Potser tot plegat, al capdavant, hauria de reduir-se a aquella màxima d'Oscar Wilde que deia: «the critic has to educate the public, the artist has to educate the critic».

Moltes gràcies. Després de rebre la proposta de Montserrat Comas —que agraeixo de debò— de participar en aquesta Aula, m’he preguntat per què m’heu convidat i, per tant, per què sóc aquí: deu ser perquè en el passat havia fet crítica i havia estat editor. I és des de l’experiència del crític i de l’editor, des del record d’aquestes dues experiències, que faré la meva intervenció. Ho remarco perquè, davant d’un auditori tan selecte, he de deixar clar que no faré una intervenció de caire acadèmic sinó que intentaré reflexionar sobre l’experiència personal, que és el que em veig amb cor de fer ara i aquí.