

APROXIMACION A NUESTRA CRITICA TEATRAL: EL CASO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO.

María Lourdes Cortés.

El Festival Internacional de Teatro de San José por la Paz ha sido, quizá, el evento cultural más importante de los años ochenta. Sin duda un buen cierre para finalizar la década. La importancia de dicho evento la podemos constatar, entre otras cosas, por la atención extraordinaria que le dieron los medios de comunicación colectiva. No es frecuente abrir el periódico La Nación y encontrarnos cuatro o cinco páginas dedicadas a espectáculos teatrales, e incluso muchas veces hasta la primera plana le ofreció un espacio a los "teatros".*

Uno de los aspectos fundamentales de esta información que nos brindaron los medios, concretamente el periódico La Nación, ha sido la crítica teatral. Dicho medio necesitó el apoyo de seis críticos más, o mejor dicho, de seis personas cercanas al ambiente artístico, en vista de que el Sr. Andrés Sáenz, su crítico teatral de planta no hubiera podido cubrir todas las presentaciones. Es así como por espacio de casi veinte días tuvimos un concierto de voces que nos hablaban del teatro; voces que algunas veces se contraponían, otras veces se complementaban. Y es precisamente

esta polifonía de criterios lo que me interesa intentar analizar aquí.

¿Cuál fue el discurso crítico que se generó a partir del Festival Internacional de Teatro? ¿Qué objetivo tenía este discurso? ¿Qué criterios fueron los que prevalecieron en el análisis (¿valoración más bien?) que efectuaron nuestros críticos de las compañías que nos visitaron y de nuestros propios representantes? Esta serie de preguntas, entre otras y partiendo de una más general ¿Para que sirve la crítica? (si es que sirve) fueron las motivaciones de estas líneas y lo que nos hemos intentado responder a partir de la examinación de los textos críticos que el evento produjo. Nos limitaremos a revisar los que aparecieron en el periódico La Nación entre el 17 de noviembre y el 5 de diciembre de 1989, y que cubren todos los espectáculos presentados en sala dentro del marco propiamente del Festival.** Los siete críticos con que contó el periódico son el Sr. Andrés Sáenz, que como dijimos es usualmente el responsable de dicha labor (con 9 textos); el Sr. Jean Moulart, reconocido director teatral (con 7 textos); el Sr. Víctor Hugo Fernández, quien se ocupa de la crítica de danza en dicho medio y que efectuó las críticas de los eventos que mayor relación tenían con esa disciplina (4 textos); el Sr. Víctor Flury, quien frecuentemente escribe sobre cine y televisión (4 textos); el Sr. Víctor Valembos, que se ha ocupado de efectuar crítica teatral en otros medios como el periódico La República (2 textos) y por último, el Sr. Mario Madrigal, asiduo colaborador del periódico La Nación en su página 15 y el Sr. Alvaro Quesada, profesor universitario e investigador de literatura costarricense; estos dos últimos tuvieron a su cargo el análisis de las dos obras que nos representaron: El serenísimo príncipe don Carlos y Juana de Arco respectivamente.

Estructura del texto y criterios utilizados.

La estructura general de los textos consta en primer lugar de un título. Este ha sido fundamental

en el análisis, ya que es clave para percibir lo que es más significativo para el crítico. Veremos cómo algunos de los títulos hacen referencia a algo interno al espectáculo, es decir, a su sentido o a una interpretación, mientras otros aluden más bien a una relación con aspectos más externos: la reacción del público o la política, por ejemplo.

Al título sigue una breve nota informativa que nos indica el nombre del espectáculo, el autor del texto dramático, el nombre del grupo que lo presenta y el del director y los actores, así como demás encargados de luces, vestuario, escenografía, etc.

Posteriormente, se introduce el texto propiamente de análisis con una ubicación del espectáculo, del texto, del autor o del grupo escenificador. Dicha ubicación es rica en información y contextualiza el espectáculo dentro de un movimiento artístico, una época, una forma de hacer teatro, etc.

Por último, se nos brinda un balance general de lo que fue el evento y comúnmente se evalúan la utilización de los diversos sistemas signícos de los que consta el espectáculo, como detallaremos posteriormente, para finalizar algunas veces con una frase sintetizadora, un agradecimiento o algún comentario personal del crítico.

Uno de los criterios fundamentales utilizados por los analistas, ya en el análisis propiamente dicho, ha sido el de la verosimilitud, es decir, la relación que posee el texto teatral, ya sea con las reglas particulares del género al que pertenece, ya sea con su referente, o más ingenuamente con la realidad.

Uno de los verosímiles que encontramos en el corpus crítico al que nos referimos es lo que podríamos llamar "verosímil del autor", especialmente del autor clásico.

Hay una serie de supuestos en torno a ciertos textos o a ciertos autores y a la aproximación que se "debe" hacer de ellos. Es decir, hay que respetar cierto verosímil de García Márquez o de García Lorca, por ejemplo. Hacerlo o no es punto de valoración para el espectáculo.

La presentación que hizo el grupo Subótica de El Coronel (basado en textos de García Márquez)



no respetaba, según la crítica, ese "ambiente marqueziano", ya que se equivocó música y plástica, y estos no correspondían a la "realidad" que García Márquez nos presenta en sus obras. Por lo tanto, los yugoslavos no lograron transmitirnos lo que "debe" ser García Márquez.

Lo mismo sucedió con García Lorca. Se señala que todas las piezas de Lorca son difíciles de montar, ya que "las reglas del juego son de una gran complejidad". *** Asimismo, se nos plantea en términos generales lo que "debe" ser Lorca, y el grupo español del teatro de la Ribera, no cumplió con ello: *"Lo importante de Lorca es su espléndida escritura y la fuerza inimitable de su canto. Entonces pienso que lo primero que hay que cuidar son sus palabras y la forma de decirlas."*

Se propone, entonces, prácticamente una regla en torno a lo que debe ser primordial en un montaje del autor español; al no cumplirse esto, se valora negativamente el espectáculo.

Sin embargo, no sucedió lo mismo con el aún más clásico Moliere, y el aún más "irreverente" espectáculo que hicieron los brasileños. El grupo Ornitorrinco, según la crítica, se caracteriza precisamente por tratar a los clásicos *"mediante los más eclécticos procedimientos estéticos, dramaturgicos, histriónicos, circenses, dancísticos y acústico-musicales con el fin de extraer la esencia de las obras y devolverles la universalidad y actualidad que su condición de 'clásicos de museo' tiende a sustraerles"*. Por lo tanto, el Ornitorrinco no respeta reglas momificadas en torno a cómo se debe tratar al clásico. Tienen un estilo sui generis de relación, que en el fondo respeta al dramaturgo, pero no necesariamente los conceptos que sobre éste se dan y que nos ofrece finalmente, un producto exitoso y de alta calidad.

Entonces, ¿hay reglas o no de aproximación a ciertos autores clásicos? o ¿más bien lo que interesa es lo acertado o no de los procedimientos con que los directores se relacionaron con esos textos? ¿Hay un presupuesto de lo que "debe" ser García Márquez, Lorca o Moliere". Porque en el siglo XVII no había samba y sin embargo, la combinación resultó.

Otro de los criterios de análisis utilizados es el

de la verosimilitud con las reglas propiamente del género dramático o del hecho teatral. Es decir, hay que cumplir con ciertas reglas que nos impone el género.

El error del grupo Rajatabla, según la crítica, fue precisamente el hecho de escenificar *"un texto carente por completo de virtualidad teatral"*. El texto en que se basa el espectáculo de este grupo es originalmente narrativo, El coronel no tiene quien le escriba, de Gabriel García Márquez y el crítico de dicho espectáculo considera que este tipo de montajes híbridos (narrativa y drama) obtienen pocos resultados lo que *"reinvindica la vigencia de las diferencias formales señaladas por la teoría clásica"*. Es decir, seguimos manejándonos con las tradicionales reglas, previas a los productos artísticos y cuyo cumplimiento o no sigue siendo criterio de valoración para los mismos, aún cuando el arte del siglo XX insista en borrar los límites de géneros; basta pensar en el Ulysses de Joyce o en un escritor como Cortazar.

En el caso de El coronel de los yugoslavos, basado en el mismo texto de García Márquez, el problema de los géneros no pudo ser corroborado, ya que el texto verbal simplemente no se comprendía. El fallo de dicho espectáculo, según la crítica, fue precisamente esta no comprensión, a no ser que se hubiera conocido previamente el texto: *"en teatro lo que se muestra sobre las tablas ha de bastarse a sí mismo y no depende de suposiciones"*.

Sin embargo, como veremos posteriormente, hubo espectáculos con una absoluta ausencia de comprensión verbal, como el caso de Ricardo III, del mismo grupo yugoslavo (y en la misma lengua serbocroata, de la cual no entendemos ni jota) que sí lograron su cometido como producto artístico total.

Finalmente, otro de los criterios de verosimilitud utilizados es el que se refiere a lo verosímil referencial, o más sencillamente a la relación del texto con la supuesta "realidad" que lo sustenta.

El coronel de los yugoslavos no es verosímil, y por lo tanto no funciona; la relación con la realidad latinoamericana, que supuestamente debe reflejar, no es armónica y entonces el objeto artístico

no sirve: *"En un entorno de blanco sobre blanco y más blanco, el escenógrafo Pal Petrik dispuso varios muebles y objetos, terminando por un ataúd del mismo color, que no es precisamente el que caracteriza nuestro paisaje tropical."* Lo mismo sucedió con la música, ya que el montaje utiliza tangos de Piazzola y según la crítica "melodías más propias de Colombia hubieran sido preferibles". Es decir, lo óptimo hubiera sido que el espectáculo hubiera reflejado más fielmente la realidad.

La misma búsqueda de fidelidad, como criterio de evaluación, se utilizó en el análisis del espectáculo Matatagos, del autor chileno Marco Antonio de la Parra y presentado por el teatro Hispano Gala, de Estados Unidos.

El texto se refiere a la vida de Gardel y según la crítica, se basa en una versión apócrifa del artista. Interesa al analista resaltar la falsedad, las inverosimilitudes en que se basa la obra y tratar de demostrar a su vez, cual es la verdad sobre la que debería haberse construido. Para muestra este ejemplo: *"Desde luego que uno puede forzar los hechos, siempre y cuando mantenga la credibilidad. Cosa que no ocurre. Sabemos que las últimas actuaciones de Gardel en Buenos Aires registraron una escasa asistencia de público. No es lógico, pues, que alguien prepare su eternidad con este 'handicap' de las salas vacías. No. Lo creíble es un accidente..."*

Vemos entonces como la verosimilitud del espectáculo, sea en relación a cómo debe tratarse al autor (especialmente cuando éste ya está "sacralizado"), sea en relación con las leyes propias del teatro o finalmente, en relación con la realidad que se refleja, es un importante criterio de evaluación de un espectáculo. Es casi seguro que si el montaje respeta las leyes de la verosimilitud, tendrá aceptación de parte de la crítica.

El teatro como sistema de signos:

Es común la definición del hecho teatral como la relación entre varios sistemas de signos, verbales y no verbales. Es entonces la distinción de lo

verbal/ lo no verbal básica en el análisis que se hace de los espectáculos.

Algunos montajes privilegian lo verbal sobre lo no verbal, otros lo contrario. La crítica a veces prefiere lo uno sobre lo otro, a veces prefiere el equilibrio.

El caso de los espectáculos presentados por el grupo Subótica de Yugoslavia es interesante, pues, basándose en códigos similares y con una lengua totalmente fuera de nuestra comprensión, produjeron resultados inversos en la opinión de los críticos que las evaluaron.

En El coronel, como ya vimos, se consideró que al no haber comprensión del texto, el producto no funcionaba. El título del comentario apunta a la importancia de esta carencia: *"El público no tiene quien le traduzca"*. Claro está, para el analista el lenguaje no verbal tuvo los errores de verosimilitud ya comentados, pero lo verbal fue según él: *"una prueba de paciencia para el espectador"*. Este mismo crítico agradece, en otro comentario, a los soviéticos, el hecho de haber ofrecido una traducción simultánea y denuncia su insatisfacción en relación con El coronel y La mandrágora (en italiano) precisamente por esta "barrera del idioma".

Caso contrario sucede en el espectáculo Ricardo III, versión libre de este mismo grupo yugoslavo. Para el crítico los aspectos visuales, la "energía histriónica y penetrante proyección vocal del elenco" fueron suficientes para el éxito del montaje, y precisamente valora como positivo el "sentir la fuerza mágica de la comunicación teatral por encima de la barrera del idioma".

Pero esta distinción la podemos observar no solamente en relación con la comprensión/ no comprensión de un espectáculo. Como señalábamos, a veces se prefiere la preminencia de un sistema sígnico sobre los otros, a veces se tiende hacia el equilibrio.

Vimos cómo se achacaba al montaje de Bodas de Sangre, de García Lorca, una falla en el "decir" y en general, se acusa de efectista la dirección: *"Usar partes de los practicables como castañuelas gigantes (...) regar vino por el suelo cuando se habla de sangre, pasarse minutos tirado boca abajo para demostrar dolor, son recursos cajoneros"*

y gratuitos que no dejan vía libre a la tragedia, como lo pretende el director Mariano Anós (...), sino todo lo contrario”.

Igual criterio se utilizó en la apreciación de El coronel no tiene quien le escriba, ya que el comentarista también considera que se perdió en riqueza del lenguaje y se utilizaron recursos innecesarios: *“...hubo de esquematizar la riqueza idiomática del cuento y echo mano de recursos que banalizan por explícitos y reiterativos, el contenido y significado de la narración”.*

Sucedió lo mismo con el análisis del espectáculo del grupo uruguayo El Galpón. Nos dice el crítico: *“Lo que pasa es que con tanto envolvimiento visual y rítmico se diluye fuertemente la intensidad del conflicto”.* Y recuerda asimismo, al antiguo director de este grupo, Atahualpa del Cioppo, quien en su opinión, sí lograba complementar equilibradamente lo plástico con lo textual. (Es curioso notar cómo estos tres espectáculos, a los que se apunta una preminencia innecesaria de lo visual sobre lo verbal, eran los que mayor expectativa habían generado entre el público).

Como ejemplo de predominancia de lo visual sobre lo verbal, y de una valoración positiva de ello, tenemos el espectáculo del grupo Carbone 14, de Canadá, El dormitorio. En este montaje lo verbal es casi nulo y lo que predomina es lo visual, expresado tanto en el trabajo escenográfico, los efectos de luces, y por supuesto el lenguaje corporal. Dice el crítico que éste *“no es un teatro de ideas, apoyado en lo literario, sino un teatro de emociones apoyado en evocaciones y en la vigencia de la memoria como única realidad”.* Para él, *“el teatro visual o de imágenes de Carbone 14 se acerca al teatro total”.*

Este examen de las diferentes evaluaciones que se le otorgan, y que los espectáculos le dan, a la dicotomía verbal/ no verbal, parece indicar una vez más que no hay receta. Así como este trabajo de teatro visual es considerado una *“obra casi perfecta”*, el espectáculo ofrecido por el grupo Ornitorrinco, está también valorado como un espectáculo de la mayor calidad, y tiene como base nada menos que un texto de Moliere.

Otro de los aspectos del trabajo teatral que

más destacan los comentaristas en sus textos es la actuación. Y dentro de la actuación se valora nuevamente la naturalidad, el que ésta sea verosímil. Los actores argentinos de El torniquete, fueron calificados positivamente con base en este criterio: *“...las intervenciones espontáneas, naturales, de acentuada expresividad vocal y corporal...”* En relación con un actor nicaragüense, otro comentarista considera que *“resultó plenamente convincente”.*

Otro elemento que se destacó en relación con el trabajo actoral, es lo que podría llamarse el “actor total”, es decir, aquél que no sólo maneja correctamente su cuerpo y su voz, sino que va un poco más allá, es bailarín, acróbata, etc. Llamaron la atención en este sentido los actores brasileños, los canadienses y los soviéticos principalmente.

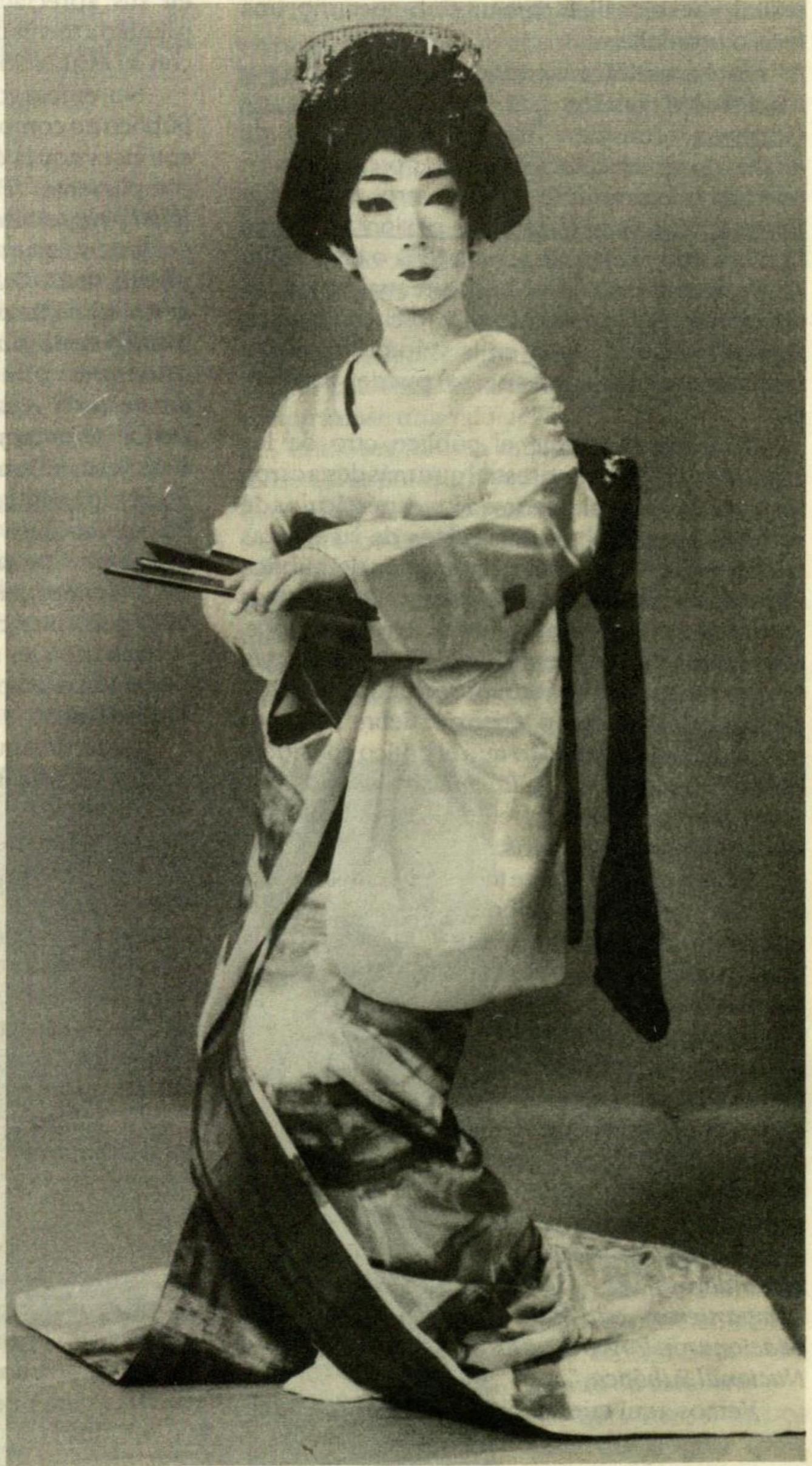
Por su parte, en el trabajo de dirección lo que primordialmente destacan los comentaristas es el ritmo que estos le imponen a la obra y el uso apropiado del espacio. A propósito, son por lo general breves los comentarios en torno a la dirección, paradójico, pues es principalmente el director el responsable del producto total. Como excepción a esto, encontramos el comentario sobre la puesta en escena nacional, Juana de Arco. El comentarista destaca plenamente la experiencia y las preocupaciones fundamentales de Juan Fernando Cerdas como director y analiza detalladamente el trabajo de éste en dicho montaje: redistribución del espacio escénico, la recurrencia a otros elementos como videos, orquesta, redes, pasarelas, escaleras, tarimas y por supuesto el ritmo impuesto a la obra.

Otros de los signos que usualmente son analizados por la crítica son los aspectos concernientes a escenografía, vestuario, luces, música, y otros efectos. Sin embargo, pocas veces se detalla en qué consisten estos aspectos. A excepción de algunos comentarios como el de Bodas de Sangre en el cual sí se describe con algún cuidado, por ejemplo, la escenografía y el vestuario (*“se plantó sobre el escenario del Teatro Nacional un practicable de 18 láminas de madera prensada, inclinado hacia un telón de fondo hecho de planchas metálicas de textura carcomida, de muy hermoso efecto. Sobre esta pendiente, cuatro*

mozos de rojo vestido iniciaron una danza...”), por lo general, sólo se comenta si estos elementos funcionan o no dentro de la totalidad del montaje: “Tres paneles giratorios formaban la funcional escenografía diseñada por el costarricense Ernesto Robmoser, a quien por igual se debieron vestuario y máscaras operantes.”; “Sencilla y adecuada la escenografía de Sergio Zapata, apto el vestuario de Marco Correa y funcional la iluminación de Bernardo Trumper.”; “Rudimentaria la coreografía; monótono el vestuario; paupérrima la escenografía; plana la iluminación.”

Estos son sólo algunos de los ejemplos de lo concerniente a estos aspectos. Vemos por lo tanto, como en términos generales no logramos saber nada de los elementos visuales que constituyen los montajes. Nos tenemos que conformar con las valoraciones en relación con su funcionamiento o no con el resto del espectáculo. Obviamente, casi nunca sabemos con qué criterio se valora si estos aspectos plásticos y sonoros son aptos o no.

Por último, cabe señalar que respecto a algunas obras los comentaristas han señalado errores en el escogimiento del espacio. O sea, los espectáculos no eran apropiados para una sala



teatral, sino más bien para un club nocturno, una feria o una calle.

Es el caso de los espectáculos presentados por los Estados Unidos. El musical Serenata de Gershwin, considera el crítico encargado de analizarlo, que hubiera sido mejor presentarlo en un club nocturno que en un teatro; el montaje Suatura: Cuentos gitanos de pasión y libertad hubiera sido preferible en una feria o en la calle.

Vemos como en el hecho teatral todos los elementos que lo constituyen y lo circundan son significantes e influyen en la valoración que el público (o el crítico en este caso) pueden hacer de él.

Y es precisamente el público otro de los aspectos del fenómeno teatral que más destacaron los comentaristas al referirse a los espectáculos de este Festival. Dos terceras partes de las críticas hacían referencia explícita a la reacción del público frente a los espectáculos. Dichas reacciones incluso motivaron los títulos de algunos de los comentarios, como es el caso de "Cerrada ovación" que apunta a la gran aceptación que tuvo el mismo israelí Eno, por parte del público, o "Gato por liebre", que por el contrario se refiere a lo que el crítico considera le sucedió al público: *"la concurrencia se dejó meter gato por liebre"*, frente al espectáculo del Teatro Gitano del Arcoiris.

Si bien prácticamente todos los comentaristas se refirieron a las reacciones y necesidades del público teatral, hubo evidentes desacuerdos en la concepción de ese público, aún dentro de un mismo crítico.

La mayor parte de las veces el público fue utilizado como criterio de verdad. Es decir, si la reacción de éste fue positiva, eso era prueba, o por lo menos apoyo al criterio del comentarista sobre la buena calidad del espectáculo. Algunos pocos ejemplos de ello son los siguientes: *"Que hubo transmisión sensitiva e intelectual con el espectador lo prueba no solo el aplauso largo y esplendoroso..."*. *"Seguramente los asistentes compartieron esta sensación pues, al final, ovacionaron largo rato a los integrantes del Teatro Nacional Subótica."*

Vemos aquí que público y crítico coinciden

en sus apreciaciones de los espectáculos: el primero a través de sus aplausos y risas; el segundo con su evaluación.

Sin embargo, de igual manera a veces ese público no comparte el criterio del comentarista y entonces aquél es considerado dócil, ingenuo y complaciente: *"Fue extraordinario constatar cuán dócil y engatusado se mostraba el público, tal vez por sentirse ayuno de diversión, tal vez por ingenuo y bonachón"*. *"Aquí nuestro complaciente público se rio -uno que otro asistente con una sonoridad escalofriante- y aplaudió, como ha sido el caso en anteriores funciones del festival que he presenciado. A esta generosidad habrá que ponerle freno: señoras y señores."* Y sin embargo, días atrás, este mismo comentarista, en el caso de Bodas de Sangre, señalaba una madurez en nuestro público al ser *"capaz de distinguir la chicha de la limonada o la ausencia de ambas"*.

Entonces ¿en qué quedamos? ¿Es capaz de distinguir entre chicha y limonada? ¿es ingenuo y bonachón? o ¿es más bien merecedor de ser considerado como prueba de la calidad o no de un espectáculo?

Lo cierto es que en el discurso crítico producido a partir del Festival, el público ha sido un concepto móvil que ha servido para diversas apreciaciones. ¿O es que hubo distintos públicos?

Por último, cabe señalar como hubo algunos críticos que también incluyeron dentro de sus comentarios relaciones entre teatro y ciertos elementos extra teatrales.

El caso más claro fue el de los comentarios en torno a los espectáculos soviético y nicaragüense. En ambos casos, el comentarista hizo necesaria alusión a las realidades políticas de dichos pueblos.

Con respecto al montaje soviético, ya el título de la crítica apunta a esta preocupación extrateatral: "Beneficios de la perestroika" y el crítico agradece a este fenómeno político el poder disfrutar de dicho espectáculo.

Semejante actitud encontramos frente al montaje nicaragüense, ya que se intenta una justificación de los temas utilizados, pues estos se refieren a una dolorosa realidad que es necesario conocer para que no se vuelva a repetir.

El resto de los comentarios aludían por lo general, como ya se vio a elementos integradores del hecho teatral.

Balance final:

Hasta aquí y a grandes rasgos los aspectos de análisis más utilizados en la crítica que se generó a partir del Festival Internacional de Teatro. Vemos, grosso modo, como el tipo de discurso está encaminado hacia una evaluación del espectáculo en cuestión. Esta evaluación se formula sobre ciertas bases más o menos fijas. En primera instancia, opera el concepto de verosimilitud. Hay presupuestos que marcan la valoración como son las reglas del género, la importancia de "reflejar" la realidad y el respeto al autor (o más bien a cierta concepción del autor). Asimismo, se da una evaluación (más que una decodificación) de los signos que constituyen el evento: lo verbal y lo no verbal.

No obstante, sentimos una carencia de un mayor análisis del funcionamiento de esos signos y su relación conjunta en la obra. Así como tal vez de una descripción más detallada de los elementos que los constituyen y del por qué funcionan o no. Esto, porque como vimos, los puntos de valoración de los espectáculos, aún cuando son casi siempre los mismos, no funcionan por igual en todos los productos artísticos. Hemos visto que lo que se consideraba bueno en un espectáculo, era quizá nefasto en otro.

Entonces sentimos la necesidad de una explicación del porqué sucede esto, más que de una mera evaluación.

La valoración por parte de la crítica teatral es un rasgo caracterizador absolutamente asumido y explicitado. (Algunos dirán que hacer crítica es eso: valorar y si nos contentamos con la definición del diccionario es cierto).

Esta explicitación la encontramos en el comentario realizado en relación con el montaje del Teatro Nacional de Colombia. Este comentario se titula "¡Excelente!" y su autor finaliza el texto mostrándonos con gran claridad el motor de su escritura: *"Ya que estamos en época de evaluaciones, les pongo a todos un "¡Excelente!"*.

Es entonces abiertamente la crítica teatral costarricense una valoración.

Entonces nuestra inquietud es más bien en torno a si es posible elaborar otro tipo de discurso que trate el fenómeno teatral y que no sea necesariamente los estudios especializados que aparecen en revistas como la presente. Sino que también sean críticas (?) (o como se las quiera llamar) que aparezcan en los medios de mayor difusión y estén dirigidas al lector común. Esto debido a que consideramos que las críticas teatrales son los testimonios primordiales que

quedan sobre el hecho teatral. Entonces este testimonio tendría que ir más allá de la mera evaluación, ya que en el caso del Festival Internacional de Teatro, la evaluación pierde gran parte de su sentido primero. Una de las funciones que los críticos le han señalado a su labor, es la de ser guía para el espectador. Sin embargo, el objetivo de la crítica de este Festival en concreto no podría ser guiar a un posible espectador, ya que cuando el texto aparece en el medio, el espectáculo ha bajado de cartelera.

Entonces, si no nos sirve como guía (para



asistir o no a la función) qué ganamos con que un crítico nos señale que fue tal su desagrado con X obra que se salió de la sala, como fue el caso del espectáculo de Guatemala, para poner un ejemplo extremo. Es un poco injusto con el grupo que escenificó Expreso a Pandora y con quienes se interesaban con su labor, que el testimonio de su trabajo sea solo el disgusto del crítico que tuvo que evaluarlo; porque si bien es cierto que con esa actitud el señor nos da la impresión de que la cosa estaba mal, no tenemos ni remota idea del porqué no funcionó.

En todo caso el problema no es de personas, ya que consideramos que todos los que han ejercido esta labor manejan muy bien los códigos teatrales a que se enfrentan (y si es del caso de opinar, hemos coincidido con la mayoría); el problema es del tipo de aproximación con que se enfrentan al hecho teatral: este discurso evaluador. Un discurso que tal vez nosotros mismos como público hemos demandado, pero que como primordial testimonio de un fenómeno artístico es insuficiente.

Notas:

- Evidentemente, el Festival no fue sólo un evento cultural; su título "Por la Paz", y el ser también cierre de la administración del Dr. Arias le dieron un claro tinte político, pero no es nuestra intención extendernos aquí en dicho tema.
- ** El único espectáculo que no contó con una crítica fue las Danzas Japonesas, del grupo Seshu Shigama. Asimismo, incluimos una crítica sobre el espectáculo callejero Ricardo III, presentado por el grupo Subótica de Yugoslavia.
- *** Todas las citas pertenecen a las críticas teatrales aparecidas en el periódico La Nación, entre los días 16 de noviembre y 5 de diciembre de 1989. Los autores de las mismas son los arriba mencionados.

