

7-2009

La crítica teatral como documento para el estudio de la historia del teatro español (reflexiones metodológicas)

Josep Lluís Sirera

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Sirera, Josep Lluís. (2009) "La crítica teatral como documento para el estudio de la historia del teatro español (reflexiones metodológicas)," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 191-215.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ 1. UNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1.1. El documento teatral en primer plano

Hace unos años, y en manual publicado con mis colegas Luis Quirante y Evangelina Rodríguez (1999), afirmábamos que

L'epistomologia dramàtica ens permetrà d'acabar la història del teatre en termes d'una història del document teatral, de forma que fins i tot podrem aventurar la possibilitat que aquest deixi de ser el mitjà de l'objecte de la investigació per esdevenir l'objecte mateix (Quirante-Rodríguez-Sirera, 1999: 19).

En efecto, frente a la tradición hispánica de privilegiar el texto dramático en los estudios sobre la historia del teatro español, los últimos cuarenta años de investigaciones en este campo se han caracterizado por la apertura epistemológica de dichos estudios, enfocados ahora desde perspectiva y metodologías que van mucho más allá de lo estrictamente literario y de los tradicionales enfoques teóricos basados en la estilística, el estructuralismo o la semiótica (por no citar sino unas pocas posibilidades). El concepto de *práctica escénica* que empezamos a aplicar a finales de la década de los setenta en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València para mejor comprender los múltiples aspectos del teatro español del siglo XVI (Quirante-Rodríguez-Sirera, 1999: 27-30), ha demostrado su eficacia también a la hora de dar explicación a la complejidad inherente al hecho teatral en cualquier época, y para cuya correcta comprensión se necesita –en efecto– de estudios históricos, artísticos, musicológicos, sociológicos, etc. En consecuencia, uno de los primeros retos de los historiadores del teatro que se plantean desde estas coordenadas su labor, fue el de localizar las fuentes documentales más pertinentes para tratar de estudiar el teatro desde dicha multiplicidad de enfoques. Esto convirtió, en un primer momento, al historiador del teatro en un agregado de diversos historiadores más especializados¹ o en un autodidacta que ha de suplir, con grandes dosis de buena voluntad y trabajo extra, unas carencias evidentes en algunos (si no en todos) los campos antes indicados.

Es cierto, desde luego, que los avances de las disciplinas históricas en las últimas décadas redundó también en beneficio de los historiadores del teatro. La transformación,

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto I+D *Parnaseo, servidor de literatura española*, (Proyecto FF2008-00730) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ Lo que en el caso español se convirtió en un notable *handicap* para su correcta formación, habida cuenta la tradicional vinculación de los estudios teatrales a la filología y la desvinculación casi total que, desde los setenta, han sufrido en nuestro país los estudios literarios de disciplinas tales como la filosofía, la historia del arte o la misma historia: a los planes de estudios universitarios aprobados a partir de esos años me remito.

por ejemplo, que ha experimentado la historiografía medieval desde que Georges Duby imprime un quiebro significativo a sus investigaciones y reflexiones se encuentra en la base misma de los grandes avances de la historia teatral de ese mismo período. En otros campos, como el de la historia del teatro contemporáneo, los primeros estudios de historia social y de historia de las mentalidades, atrajeron el interés de los historiadores hacia fuentes documentales hasta aquel momento preteridas o, a lo sumo, consideradas simples complementos: las obras artísticas (incluyendo las teatrales, por supuesto), la documentación de ámbito estrictamente privado, la referida a los aspectos sociales y económicos del hecho teatral (gracias también a la difusión de la estética de recepción en el campo teatral), etc.

En cualquier caso, y aun reconociendo nuestra deuda con las disciplinas estrictamente históricas, nuestro dilema como historiadores del teatro no estriba tanto en recurrir a las técnicas de investigación desarrolladas por aquellas, como en establecer una *tipología documental* útil para el conocimiento de nuestra historia teatral. Una tipología documental y, paralelamente, una *metodología* para su análisis, aspecto este en absoluto desdeñable ya que aunque muchas categorías documentales podemos compartirlas con los investigadores de otras áreas relacionadas, nuestros intereses no tienen por qué coincidir².

Estos dos retos, con los que tenemos que lidiar todos los historiadores del teatro que pretendemos desarrollar nuestra investigación desde una perspectiva específicamente teatral, ha conducido las investigaciones de muchos de nosotros a una labor doble: en primer lugar, establecer esa tipología documental (y aislar los documentos concretos en función de dicha tipología) y, en segundo, desarrollar las pertinentes técnicas de análisis apropiadas a cada uno de los tipos de documentos individualizados. Con todas las limitaciones que ello conlleva, no me parece una opción *a priori* condenable, ya que la dispersión y difícil localización de buena parte de los documentos teatrales, unida al hecho de que muchos de ellos no cobran sentido si no es en series³, obliga a un esfuerzo específico que, lógicamente, puede –y debe– quedar reflejada en estudios monográficos: tesis doctorales, trabajos de investigación, artículos, libros, etc.⁴

² Como ejemplo: un espacio arquitectónico o urbano adquiere valor para nosotros en cuanto espacio escenográfico, quedando en un segundo término (o completamente fuera de foco) sus aspectos artísticos, arquitectónicos o urbanísticos que no sean pertinentes para nuestro análisis específico.

³ Como sucede por ejemplo con la cartelera teatral, organizada por temporadas, locales teatrales, compañías, etc.

⁴ Conviene tener esto muy claro frente a ciertas posiciones, ancladas en una percepción más convencional de la investigación teatral, que ponen el énfasis en el análisis y no pasan de considerar la fase de documentación como una etapa previa y, en todo caso, secundaria. Por fortuna, la práctica investigadora de algunos Departamentos (en universidades como las de Alcalá, UNED, Murcia o la de Valencia) no se ha dejado arrastrar por ese punto de vista; el acervo documental originado por las numerosas tesis doctorales dirigidas por el Dr. Ángel Berenguer en la primera de las citadas son un excelente ejemplo de lo que aquí se afirma: la documentación que en ellas se recoge, elabora y presenta es, *per se*, una aportación valiosísima

1.2. La crítica teatral y su tipología como documento

No es, sin embargo, objeto del presente artículo desarrollar por extenso una propuesta de tipología de documentación teatral⁵, baste aquí con precisar que entre ellas la *crítica teatral* ocupa un lugar relevante, pese a lo cual están todavía lejos de ser explotadas sus potencialidades. Por esta razón mi objetivo es avanzar en el establecimiento de una técnica de análisis que nos permita captar la riqueza de matices y de informaciones que se ocultan tras las críticas de teatro.

Ahora bien, ¿qué es exactamente una crítica teatral? Se trata de una pregunta más difícil de responder de lo que a primera vista parece. En efecto, el siempre útil diccionario de Patrice Pavis la define en los siguientes términos:

Tipo de crítica realizada por periodistas, que tiene como objetivo reaccionar inmediatamente ante un espectáculo y dar cuenta de él en la prensa o en los medios de comunicación audiovisuales. La voluntad de informar es, al menos, tan importante como la de disuadir a través del mensaje: se trata de seguir la actualidad y señalar qué espectáculos podemos / deberíamos ver, ofreciendo la opinión de un crítico que, por otra parte, es más representativo de su electorado [sic] que de sus propias opiniones estéticas e ideológicas. (Pavis, 1998: 103a)

Definición sin duda detallada pero que circunscribe el concepto de crítica teatral a la aparecida en los *media*, dejando fuera otras modalidades que cabría –a mi entender– no desdeñar tan a la ligera. Por ejemplo, la crítica aparecida en medios especializados tales como las revistas universitarias, que aunque por lo habitual (desde España hablando) se ocupan de los textos dramáticos y de los estudios sobre éstos, no renuncian en ocasiones a tratar las puestas en escena⁶; o en volúmenes editados por críticos y especialistas en el teatro español⁷. No siempre, claro está, las fronteras son tajantes: al fin y al cabo, y a despecho de la aparentemente clara definición que nos brinda Pavis, la prensa periódica del siglo XVIII se acercaba a la

que mejora substancialmente nuestro conocimiento de la historia del teatro español contemporáneo y cuestiona, acertadamente, algunas de las afirmaciones y análisis desarrolladas con anterioridad.

⁵ Este es el objetivo que desarrollo en mis clases de la materia La documentación teatral: investigación y aplicaciones profesionales, que imparto en el máster universitario de Estudios Hispánicos: aplicaciones e investigación de la Universitat de València. Guía docente en: <http://parnaseo.uv.es/posgrado/Guías%20curso%202008-2009/Documentación%20teatral.pdf>.

⁶ Pensemos en una revista de trayectoria tan consolidada como *Celestinesca*, publicada en la actualidad en la Universitat de València, que incluye reseñas críticas de los diferentes montajes de la inmortal obra de Fernando de Rojas. Consulta en red de la revista en: <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/celestinesca.htm>.

⁷ A guisa de ejemplo, recordemos la colección *Teatro español* que bajo la dirección de Federico Carlos Sáinz de Robles publicó durante muchos años la editorial Aguilar (un volumen por temporada teatral), y en cuyos volúmenes se incluían no sólo los textos de las obras de mayor éxito de cada temporada, sino también material gráfico y reseñas críticas de los estrenos. En la actualidad, Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera editan, con un enfoque semejante, una ambiciosa *Historia y antología del teatro español de posguerra*, que publica la editorial Fundamentos, si bien ahora los volúmenes estudian el período por quinquenios y no por temporadas (por ejemplo: García-Torres, 2003).

reseña de tipo reflexivo, normativo y *universitario* que a las gacetillas que se publican en la actualidad (Rodríguez Sánchez de León, 1999).

Así las cosas, pienso que sería más operativo, en una investigación sobre la crítica teatral, tratar de abarcar todos estos campos, estando –además– siempre atentos a las posibles confluencias, influencias y transferencias entre unas categorías y otras, para comprobar así, por ejemplo, las transformaciones que sufren las críticas cuando saltan de un medio a otro; por ejemplo: cuando un crítico publica en formato de libro una antología de sus críticas teatrales puede, o no, modificar los textos (amén de suprimir o añadir algunos), pero en cualquier caso está alterando la *serie documental*, cuya integridad resulta fundamental para analizar al crítico mismo en cuanto documento, tal y como señalo *infra*.

Por otra parte, la definición de Pavis se enmarca, no lo olvidemos, en un diccionario acertadamente calificado en el subtítulo como de *Dramaturgia. Estética. Semiología*, es decir: con un enfoque en el que predomina la reflexión acerca de la teoría teatral, quedando relegada a un segundo plano la perspectiva histórica. De aquí que el fragmento citado (y la entrada en su totalidad) esté pensado más para responder a la situación actual de la crítica que a las diferentes etapas históricas que ésta ha atravesado. Apenas encontramos, en efecto, una alusión a la situación de la crítica francesa a finales del siglo XIX⁸, que es desde luego aplicable a la misma época en la historia del teatro español, pero que deja fuera otras épocas, como la extraordinaria riqueza de la crítica teatral hispana de primer tercio del siglo XX, que conjuga la voluntad de ofrecer un panorama crítico del momento con la de historiar, teorizar y, por supuesto, informar de los progresos y novedades de las artes escénicas occidentales⁹. Dejo constancia de esta necesaria consideración cronológica porque cualquier metodología que pretenda analizar la crítica teatral tendrá que tener en cuenta las particularidades que ésta presenta en los diferentes períodos históricos.

⁸ «Estamos ya muy lejos de la crítica apasionada de fines del siglo XIX, cuando Faguet, Sarcey o Lemaître disponían de un espacio considerable para proclamar su entusiasmo o su furor y aderezaban su argumentación con los chismes y escándalos de su vida teatral». (Pavis, 1998: 103a)

⁹ Algunos de estos cometidos de la crítica teatral de principios del siglo pasado los podemos encontrar en la útil antología de Rubio Jiménez (1998).

¹⁰ Una última y excelente presentación de dicha teoría, por parte de su autor, en: Berenguer 2007. También, en Berenguer, 2001.

2. LA TEORÍA DE MOTIVOS Y ESTRATEGIAS Y SU APLICABILIDAD AL ESTUDIO DE LA CRÍTICA TEATRAL EN SUS DIFERENTES ÁMBITOS

A lo largo de las páginas anteriores, me he referido en diversas ocasiones a la necesidad de elaborar técnicas de análisis adecuadas a la diversidad y complejidad de los materiales que se acogen bajo la etiqueta de *crítica teatral*; técnicas que necesitan, a su vez, de una metodología que las englobe y justifique. En este sentido, la *Teoría de motivos y estrategias* del profesor Ángel Berenguer, que ha sido ampliamente contrastada en las numerosas tesis leídas bajo su dirección, puede ofrecernos ese marco teórico (y que considero sobradamente conocido¹⁰)... siempre que se tenga en cuenta que tras la crítica (o, incluso, tras la gacetilla) existe un emisor (el crítico, el redactor) que puede ser perfectamente convertido en objeto de un análisis de acuerdo con los principios de la teoría citada. Es decir: que tendríamos, de una vez por todas, que dejar de dar por sentado que la información teatral que se recoge en la prensa es esencialmente anónima o, peor incluso, impersonal.

Es verdad que lo acabado de afirmar puede despertar algunas dudas o incitar al desaliento a aquellos investigadores cuyo objeto no es la crítica teatral contemporánea sino la de, por ejemplo, el siglo XIX. En efecto, aunque las críticas teatrales aparezcan por lo general firmadas, ¿cómo podemos llegar a conocer a los autores de *sueños* o a los encargados de editar la cartelera de espectáculos? Sin pretender negar que en ocasiones la atribución de la autoría puede llegar a ser ardua, si no imposible, también es cierto que en otras muchas podemos, con facilidad, llegar a determinarla en función de la plantilla de redactores y colaboradores o, en la información remitida, de las empresas que participan en la vida teatral. Y no tenemos tampoco que olvidar nunca que el diario como tal posee su propia *personalidad*, es decir: es perfectamente susceptible de ser analizado de acuerdo con la teoría establecida por el profesor Berenguer. Detrás de cada órgano de prensa, en efecto, existe un *editor* o un *empresario* (que puede ser tanto una persona física como una institución o un colectivo) que utiliza el medio¹¹ con unos intereses más o menos claros (económicos, políticos, ideológicos, personales incluso), pero que pueden ser reconstruidos gracias al lenguaje específico de que se vale la prensa para comunicarlo, editoriales aparte: tipografía, distribución de espacios y secciones en las páginas, medios que moviliza para su difusión y alcance cuantitativo de ésta, niveles de lengua, y un larguísimo etcétera que cualquier estudiante de periodismo enumeraría sin dificultad.

¹¹ Lo dicho, por supuesto, puede ser perfectamente aplicable, al resto de los *media*, teniendo en cuenta que cada una de ellos dispone de su propia especificidad en cuanto a los recursos materiales que ponen en juego.

A tenor de la reflexión anterior, coincido con la concepción del “Yo” en la teoría citada no tanto (o, mejor, no sólo) como una entidad individual sino muy especialmente como una «perspectiva del individuo que ha sido elaborada por su cerebro ejecutivo y que se convierte en la medida de la realidad en que está inmerso» (Berenguer, 2007: 19). En consecuencia, considero lícito hablar tanto de la *conciencia individual* de un diario, como de una *conciencia transindividual*. En efecto, si entendemos por la primera «la concreción, en la mente del autor, de los valores y la visión del grupo con que se identifica y desde cuya mentalidad construye su obra» (Berenguer, 2007: 17), resulta obvio que aunque el editor (o propietario) no sea un Hearst, o un Jesús de Polanco por no salir de nuestro país, la *línea editorial* de un medio no es sino dicha concreción, no en la mente del autor sino en el *ideario* de los responsables del diario. Por otra parte, la *visión del mundo*, o conciencia transindividual, entendida como «conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo» (ibidem), es perfectamente aplicable al caso que nos ocupa.

Desde este punto de vista, es obvio que el “Entorno” al que se refiere el profesor Berenguer como «un conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, impone al Yo un marco definido de actuación» (Berenguer, 2007: 19), encaja con la recepción, más o menos problemática, del medio en cuestión, recepción que es mensurable de múltiples formas como es sabido: desde el alcance de las tiradas a la presencia mayor o menor de la publicidad (y de qué tipo) y las reacciones que provocan en otros medios y entidades, tanto públicas como privadas. Realmente, prensa (los *media* en general) y teatro mantienen en este punto un más que evidente paralelismo: la conflictividad inherente a las relaciones entre Yo y Entorno se visualiza de forma prácticamente inmediata, como no sucede, significativamente, con otras manifestaciones artísticas¹².

Si todo lo anterior resulta a mi entender poco menos que obvio, más lo es todavía la posibilidad de determinar los tres niveles de *mediaciones* que articulan esa relación entre el “Yo” (en su doble vertiente, individual y transindividual) y “Entorno”. En efecto, tanto la mediación *histórica*, como *psicosocial* o *estética* son perfectamente aplicables al análisis de la crítica teatral, en cuanto el crítico (como “Yo individual”) inscribe su acción en dichos tres niveles simultáneamente y su obra (su corpus crítico) puede, y

¹² A este respecto, no me parece ninguna casualidad que prensa y teatro sean los medios sobre los que se ejerció una censura más continuada y severa, por lo menos hasta el final del período franquista. En cambio, otros medios y manifestaciones artísticas se vieron menos presionados: la Ley de Censura de la Restauración, por ejemplo, era relativamente laxa en la publicación de libros, no así en lo que concernía a los folletos y a la prensa diaria. El teatro, a su vez, se encontraba sujeto a una censura muy rígida que no se consideró, en cambio, necesario en las artes plásticas.

debe, ser sujeta a un análisis tan riguroso y detallado como el que se aplica a un texto dramático o a una puesta en escena. Y no sólo al crítico: como vengo insistiendo en las páginas anteriores, la publicación periódica en cuestión (entendida como “Yo transindividual”¹³) es perfectamente analizable desde la mediación histórica, obviamente la más evidente¹⁴, pero también desde la psicosocial en cuanto el diario y sus portavoces pueden adoptar diferentes estrategias, bien sea para independizarse de las presiones de su entorno o, por el contrario, para convertirse en sus seguidores e incitadores. El *amarillismo* practicado a cara descubierta (por los medios así calificados) o de forma subrepticia (difusión de noticias más o menos infundadas, tergiversación de otras, ocultamiento de unas terceras) deviene una estrategia que tiene un claro fondo social, pero que puede presentar interesantes ramificaciones psicológicas¹⁵. Y, por supuesto, también desde la estética, factor obvio en el caso de las críticas teatrales, pero también presente en las otras secciones de un diario: la paulatina aceptación del cine como un fenómeno estético y no como simple entretenimiento de barracón de feria no la localizaremos únicamente en algunos artículos teóricos publicados en los diarios, sino, por ejemplo, en la presencia y ubicación de los cinematógrafos en la cartelera y en la publicidad¹⁶.

¹³ Hago mía aquí la aplicación que del concepto de “Yo transindividual” hace Carlos Alba a un grupo teatral, entendido como un colectivo estable y reglado (Alba. 2005: 15-48). *Mutatis mutandis*, un diario es la manifestación de un colectivo igualmente estable y reglado, que opera en los tres niveles de mediaciones antedichos.

¹⁴ La más evidente... en teoría: todavía sorprenden los trabajos sobre la recepción del teatro en la prensa y en la crítica que prescinden de los condicionantes históricos. Que el crítico de un diario califique de fracaso una obra porque el teatro estaba prácticamente vacío, y el de otro órgano de prensa califique la misma obra (y la misma representación) de éxito de público, no se puede entender si no se tiene en cuenta dicha mediación, que vincula cada diario a un sector ideológico concreto, cuya voluntad de erigirse en representante de la totalidad de la sociedad les hace juzgar el espectáculo en cuestión en función de la recepción alcanzada entre los sectores sociales con los que se identifican. Esto, por otra parte, nos sirve también para poner de manifiesto que las fronteras entre los territorios de cada mediación son más bien tenues: en este caso, la existente entre la histórica y la psicosocial.

¹⁵ El español posee expresiones elocuentes al respecto: “vicios privados, públicas virtudes” o “dime de qué presumes y te diré de qué careces”, y que podrían ser aplicados sin muchos problemas a más de un órgano de comunicación y a más de un periodista / crítico. Es obvio que estas ramificaciones psicológicas pueden ser más o menos conocidas en el momento presente, pero no hemos de rehuir a buscarlas en otras épocas, aunque la labor de localización sea más costosa.

¹⁶ En la prensa valenciana durante las dos primeras décadas del siglo XX, los locales cinematográficos forman parte de la cartelera teatral, y son calificados como *teatros*, lo que indica no sólo que los locales todavía no se han especializado, sino que para una parte de los lectores de los diferentes medios, los lenguajes estéticos del cine y del teatro presentaban rasgos comunes. Las carteleras de las últimas décadas del pasado siglo, en cambio, anteponen los espectáculos teatrales a los cinematográficos, manteniendo así una jerarquía implícita que en los últimos años algunos diarios en sus nuevas maquetas han roto, bien situando la cartelera teatral al final de la de cine, bien incluso suprimiéndola.

Este último ejemplo nos permite afirmar que a tenor de todo lo hasta ahora acabado de indicar, la teoría de los motivos y estrategias, como método para un análisis de los documentos necesarios para la reconstrucción de la historia del teatro en un período concreto, es aplicable al medio en su conjunto y a las diferentes categorías de documentos teatrales que dicho medio es susceptible de contener. No nos alejemos, sin embargo, del terreno estricto en que deseaba encuadrar estas reflexiones metodológicas: el de la crítica teatral, entendida como fue definida en el punto [1.2] del presente artículo. Definición que conviene complementar ahora con el hecho de que cualquier crítica, para devenir un documento realmente útil para nuestra investigación, ha de ser analizada desde tres puntos de vista complementarios: el *medio*, el *crítico* y el *objeto* (la crítica misma). Tres enfoques en cada uno de los cuales inciden de forma simultánea las tres mediaciones acabadas de indicar, aunque en cada uno de ellos, una de las mediaciones juegue un papel predominante. En efecto, la *mediación histórica* atiende al análisis de las circunstancias y condicionantes que afectan al medio en el que se publica la crítica. A su vez, la *mediación psicosocial* está muy presente en la relación que el crítico establece con dicho medio y con los receptores / lectores de su crítica, mientras que la *mediación estética* puede llegar a convertirse en la justificación (o en la coartada, si se prefiere) de la crítica misma.

Establecidas estas premisas metodológicas, estaremos en condiciones de articular las técnicas de investigación más adecuadas para cada uno de estos tres enfoques, tarea a la que nos hemos aplicado de forma preferente desde el grupo de investigación que yo dirijo en la Universitat de València, y que, como estoy tratando de mostrar, marcha en paralelo (pero con evidentes puntos de contacto) con la línea de investigación que ha venido siendo desarrollada por el profesor Berenguer al respecto.

3. LASTÉCNICAS DE ANÁLISIS

3.1. El medio de comunicación como marco previo

El estudio del medio deviene absolutamente imprescindible para poder valorar correctamente el papel que desempeña la información teatral. Este estudio, sin duda el más penoso (por alejado de las técnicas de análisis habituales en la filología y en la historia del teatro) ha de cubrir los siguientes aspectos: el medio en su globalidad, la estructura del medio en función de la información que presenta y, finalmente, la presencia de la información teatral en dicho medio. Trataré de exponer brevemente las razones que avalarían un estudio en tales direcciones y los aspectos que hay que tratar de abarcar.

3.1.1. *El estudio del medio en su globalidad*

Este estudio ha de desarrollarse en dos niveles. El primero consistiría en la exposición de su ideario (manifiestos fundacionales, folletos de lanzamiento y de búsqueda de subscriptores) y en las matizaciones que éste puede sufrir con el paso del tiempo (la línea editorial que se hace patente, sin ir más lejos, en las correspondientes editoriales). La perspectiva diacrónica es particularmente relevante ya que la vida de un diario acostumbra a ser bastante azarosa y está llena de vicisitudes de todo tipo. Por esta razón, conviene estudiar también todos los aspectos relacionados con la *propiedad* del medio y su presencia más o menos activa en su marcha cotidiana: a nadie se le escapa, en la España actual, que no todos los grupos empresariales que están detrás de los diferentes medios de comunicación ejercen la misma presión o se dejan llevar de la misma forma por sus intereses estrictamente empresariales¹⁷.

Podría pensarse que todo lo anterior es poco relevante para un estudio estrictamente teatral, pero eso no es así: el grupo editorial (o la misma dirección del diario) puede utilizar el teatro (y la cultura en general) como un instrumento para conseguir sus fines. Por ejemplo, determinado medio que aspire a ejercer una hegemonía (en el sentido gramsciano del término) en su entorno no dudará en contratar a intelectuales de prestigio (críticos e historiadores teatrales entre ellos) y tratará de preservar la cultura de los enfrentamientos de tipo más partidista (llamémosles así). Un diario como el ABC se inscribiría en esa línea: con la presencia de plumas del prestigio (por lo que al teatro respecta) de Fernando Lázaro Carreter en los ochenta-noventa, trató de generar un consenso cultural y de atraer así a determinados lectores que quizá no lo leerían por motivos de tipo político. Por el contrario, los diarios más beligerantes, trasladarán los enfrentamientos al terreno de la cultura, tratando de construir una alternativa radical también en este terreno; es el caso, sin ir más lejos, de la prensa anarquista o republicana de principios del siglo XX; un buen ejemplo de ello –a nivel valenciano– es el diario fundado de Vicente Blasco Ibáñez, *El Pueblo* (Laguna Platero, 1999).

Puede llegar a darse el caso, incluso, que a causa de las pugnas ideológicas y políticas en que el medio se ve inmerso, éste decida prescindir de secciones determinadas (cultura incluida); esto sucedió en los años ochenta cuando el periódico conservador valenciano *Las Provincias*, portavoz de la derecha opuesta a las supuestas maniobras

¹⁷ Sin olvidar tampoco que cuando más complejo es el grupo empresarial, el medio de comunicación pierde gran parte de su valor autónomo y se convierte en un elemento más en una pugna que abarca muchos más campos. Por esta razón, y siempre que sea posible, no tendríamos que echar en saco roto las relaciones (con frecuencia *estratégicamente* conflictivas) que pueden llegar a establecerse entre diferentes medios pertenecientes a un mismo grupo empresarial. Es paradigmática, en este sentido, la política empresarial del grupo Lara, tanto por lo que respecta a los medios de comunicación en los que participa, como en las diferentes editoriales y colecciones de libros que gestiona.

asimilacionistas que el nacionalismo catalán estaba desarrollando en la Comunidad Valenciana (y que contarían, según este punto de vista, con el apoyo mayoritario de la Universidad, los artistas y los intelectuales valencianos), prescindió de una sección titulada específicamente *Cultura* y diluyó las noticias culturales en las otras secciones. ¿Casualidad o, por el contrario, una forma de negar la autonomía de pensamiento a los protagonistas de la vida cultural valenciana? Por lo menos, una forma de restarles visibilidad¹⁸. Ignorar este detalle, u otros análogos, puede distorsionar gravemente la interpretación de la información que recabemos a otros niveles.

En segundo lugar, el estudio global del medio implica el análisis pormenorizado de aspectos cuantitativos fundamentales, tales como: tirada, área de influencia (geográfica y, si ello es posible, social), periodicidad, precios, con sus fluctuaciones en el período estudiado, procedimientos de venta y suscripción, presencia de la propaganda (en sus diferentes tipos), etc. Aspectos todos ellos que son objeto de estudio preferente por los historiadores del periodismo pero que, habida cuenta de las lagunas que todavía existen en las historias de la prensa española (muy en especial en la decimonónica¹⁹) pueden obligar al historiador del teatro a tener que adentrarse en esos terrenos provistos, eso sí, de un manual que nos sirva de brújula; en la Universitat de València, y teniendo en cuenta el ámbito cronológico que estudiamos de forma muy preferente (siglo XIX y primera mitad del XX), este papel lo desempeñan estudios como el ya clásico de Kayser (1974), en especial su tercera parte, dedicada de forma exclusiva a la metodología de investigación (Kayser, 1974: 147-183).

Como en casos anteriores, vuelvo a salir al paso de posibles escepticismos sobre la utilidad de este tipo de estudios. Quien esto escribe ha ejercido la crítica teatral en diferentes medios periódicos, con tiradas que han oscilado entre las decenas de millares y el millar muy escaso. No tengo conciencia, la verdad, que estas oscilaciones hayan influido en mi forma de enfrentarme a la crítica (ni, menos, a la forma de redactarla), pero no me atrevería a afirmar que un investigador externo no las encuentre; sería algo obvio, tanto como que la libertad que otorgan los medios hablados permite licencias que en un órgano de prensa con una fuerte presencia

¹⁸ En esa misma línea de acción, no suele ser casual ni inocente que determinados medios trasladen las noticias de teatro de la sección de Cultura a la de Espectáculos, estableciendo así una jerarquía implícita entre ambos conceptos, jerarquía que operaría, obviamente, a favor de la primera.

¹⁹ Un buen ejemplo de ello, por lo que a la prensa valenciana respecta, es el estudio de Laguna Platero (2001), obra fundamental por tantos aspectos pero que deja algunas (si no bastantes) preguntas, como las que he formulado, sin resolver.

institucional no se permitirían. Y si esto sucede en tantas secciones (política, sociedad, economía... deportes incluso), ¿por qué no tendría que suceder en la crítica?

3.1.2. *La estructura del medio*

El estudio de Kayser antes citado dedica, precisamente su segunda parte (titulada de forma significativa “La morfología del diario”) al estudio de la estructura interna del diario, sus secciones y –sobre todo– los criterios cuantitativos a utilizar para evaluar la distinta relevancia de cada una de ellas (Kayser, 1974: 95-146). Se estudian allí elementos tales como la superficie impresa, la publicidad²⁰, los titulares, los grabados, gráficas e ilustraciones (particularmente relevantes en el caso de la información cultural, la teatral incluida) y, por fin, las *unidades redaccionales*, es decir: el texto (previamente estudiado desde el punto de vista cuantitativo como en el caso de la publicidad). Unidades redaccionales que son analizadas por Kayser tanto por lo que toca a su género (1974: 128-134) como por lo que toca a su *fuerza* (134-136), su origen geográfico (136-137) y, muy en especial, según la materia que tratan (137-146). Mientras las tres primeras formas de análisis nos llevarían a categorías cerradas, la última la resuelve Kayser en forma de un listado no exhaustivo, en el que la materia *Arte y letras* aparece en sexto lugar²¹, dedicándole además el siguiente comentario:

Con las subdivisiones: literatura, pintura, escultura, música, teatro, cine, etc. Pero a menudo, ¡qué difícil es separar, por ejemplo, la crítica, que pertenece a esta categoría, de la “vedetización”, que convendría separar! (Kayser, 1974: 140)

A estas categorías, añadiría yo otra que considero sumamente pertinente, en especial en momentos en los que la prensa sufre mayores transformaciones (como la época actual), me refiero a la organización en secciones de las diferentes unidades redaccionales. Sabido es, en efecto, cómo en la prensa española la secuencia internacional / nacional / local pareció intocable durante mucho tiempo, así como la prioridad de las secciones de cultura sobre los deportes y la *vida social y mundana* (otra de las categorías temáticas establecidas por Kayser). Sin embargo, las necesidades

²⁰ El estudio abarcaría tanto un enfoque cualitativo (qué se anuncia y qué tipologías de anuncios están presentes) como cuantitativo: porcentaje de superficie del diario cubierta por la publicidad

²¹ Es evidente que el listado que nos ofrece Kayser es directamente deudor de su época (los años sesenta del pasado siglo) y del marco geopolítico (la Francia de la Quinta República); de aquí que las diez primeras secciones sean: asuntos interiores; asuntos internacionales; asuntos económicos, financieros y sociales; defensa nacional; enseñanza y temas culturales; arte y letras; ciencia y medicina; técnica y ciencia aplicada; comunicaciones. En efecto: es inútil que tratemos de buscar algunas de ellas en la prensa española actual, como la sección dedicada a tratar los temas relativos a la *defensa nacional*.

de modernización del medio, debido entre otros factores a la competencia no sólo de la radio y la televisión sino, muy especialmente, de la prensa electrónica y de la gratuita, han llevado a determinados medios a cambiar su estructura interna²². En algunos medios, por ejemplo, se ha invertido el orden inicial de las tres primeras secciones indicadas, poniendo de relieve así que el diario da prioridad a la información de tipo local o regional²³ sobre la nacional e internacional. Y, más recientemente aún, *Público* ensayó en sus inicios un diario de doble lectura, permitiendo iniciarla en la primera página, desde lo político, o en la última, desde la sección de deportes. Es bastante obvio que el análisis de estas diferentes posibilidades de *ubicación* de las secciones que componen los medios en un espacio geográfico y cronológico concreto, nos ofrecerán resultados muy interesantes para poder valorar la importancia que se concede a los diferentes temas, incluyendo –como veremos a continuación– el teatro.

3.1.3. *La presencia de la información teatral en el medio*

En efecto, una vez sentadas las bases del estudio del medio en que aparecen las críticas que vamos a analizar, tenemos que estudiar en primer lugar el papel que juegan éstas (o cualesquiera otras noticias teatrales que nos puedan interesar) en el conjunto. Son aplicables, entonces, los procedimientos cuantitativos más arriba reseñados para el conjunto de las unidades redaccionales, pero poniendo en relación los datos referidos al teatro no sólo con el medio en su conjunto sino también dentro de la correspondiente sección en la que se integran las noticias de teatro²⁴.

En segundo, convendrá establecer una tipología interna de los posibles documentos teatrales que se generan en el interior de un medio. Resultan aquí claves las aportaciones realizadas por Xavier Puchades en su tesis doctoral (2006). Aunque este investigador se refiere en general a la *crítica*, es tal su apertura conceptual que bajo esta etiqueta abarca la práctica totalidad de *formatos* documentales (por utilizar su expresión) referidos a su vez a tres tipologías de medios posibles: la que albergaría las *críticas mediáticas*, la que haría lo mismo con la *crítica especializada* y, por fin, la que acogería la *crítica académica*. O, desde otro punto de vista: prensa diaria y semanarios generalistas; semanarios y

²² Y no sólo a esto: la posibilidad de actualización permanente que ofrece la prensa electrónica, obliga a replantearse el tipo de información (con qué presencia cuantitativa y en qué lugar) que tiene que aparecer en papel y en pantalla; este replanteamiento se ha traducido, como es sabido, en que aunque un diario tenga ambas ediciones, éstas sean autónomas y se rijan por sus propios criterios organizativos y de Redacción.

²³ Como sucede desde hace unos años con uno de los dos diarios propios de la ciudad de Valencia, *Levante-El Mercantil Valenciano*.

²⁴ Generalmente, la de cultura; pero no podemos olvidar la aparición de noticias teatrales en otras secciones (cartelera de espectáculos aparte), como *vida social*.

revistas especializadas en teatro (desde carteleras de espectáculos hasta revistas del tipo *Primer Acto*) y revistas de ámbito universitario. Dentro del primer grupo distingue entre:

Previos. Aquellas noticias, más o menos extensas, aparecidas en los diferentes medios que anuncian el estreno de un espectáculo. Estos son producto de ruedas de prensa o de fragmentos extraídos del dossier del espectáculo de la compañía. En caso de no existir dossier son de gran utilidad, sobre todo si se dispone de varios. Ya que se pueden contrastar y verificar las declaraciones realizadas por los creadores. Estas noticias “previas” no suelen redactarlas los *reseñistas* habituales del periódico, pero hay excepciones. Por otra parte, los previos también pueden aportar información sobre la vida de la obra: por qué ciudades ha girado, si viene avalada o no por la crítica, etc. [...] Están más próximos a la promoción o publicidad del espectáculo que a su valoración crítica.

Entrevistas. Pueden realizarse antes del estreno o después, ya sea al director, al autor o a los actores. El resultado puede ser muy rico en el caso de ser una entrevista conjunta o al disponer de varias entrevistas realizadas a diferentes miembros de la compañía. [...] Hemos incluido en este apartado, aquellas noticias previas de cierta extensión organizadas a través de una entrevista fragmentada.

*Reseñas*²⁵.

Reportaje. Donde el autor que nos interesa puede aparecer citado como ejemplo dentro de un tema más general de carácter monográfico o expresar personalmente alguna breve opinión. Estos temas generales suelen abordar cuestiones como las salas alternativas, la situación del autor dramático, el anuncio o resumen de algún festival, etc. (Puchades, 2006: 448-449)

Personalmente, añadiría a estas categorías, para tratar de abarcar las máximas posibilidades, otras tres: *cartelera*, *publicidad* y *notas de sociedad*. Si las dos primeras no necesitan de explicación alguna, la tercera –pese a hacer del hecho teatral simple pretexto– puede ofrecernos alguna información de interés sobre las circunstancias de la representación, del autor, de los actores, etc.

Continúa Puchades en su estudio trazando las categorías documentales adscribibles a la prensa especializada, en la que localiza dos categorías ya estudiadas en el apartado anterior (*reseñas* y *entrevistas*) y una tercera específica:

Debates. Es característico de este tipo de publicaciones hacer resúmenes de encuentros mantenidos entre diferentes creadores teatrales y, a veces, transcribir algunas de las ponencias y debates. (Puchades, 2006: 449)

Finalmente, al estudiar la presencia de los documentos teatrales en las revistas universitarias, Puchades indica que junto a las categorías ya estudiadas de *debates* y *entrevistas*, hay que añadir los *artículos* especializados (Puchades, 2006: 449). Desde mi punto de vista, sin embargo, no pueden descartarse completamente *las reseñas*. Máxime si tenemos en cuenta que en los últimos años, y dentro de la categoría de revistas de ámbito universitario encontramos ya revistas especializadas en teatro, con una concepción bastante más amplia del concepto de *teatro*. La generalización, por otra

²⁵ Bajo este epígrafe, el autor incluye las críticas en sentido estricto.

parte, de las revistas en red, con una mayor agilidad y frecuencia de aparición, estimula la aparición de noticias y críticas teatrales en estos medios, acompañadas incluso de un abundante material gráfico, nada frecuente –por cierto– en los otros medios, excepción hecha (en parte) de las revistas especializadas.

3.2. El crítico, en la encrucijada

Sin embargo, el análisis del medio, entendido como marco genérico de la información referida al teatro que en él se contiene, no pasa de ser una instancia previa (aunque necesaria desde mi punto de vista) de un estudio sobre la función de la crítica en la investigación teatral. Otra cosa muy distinta es lo que ocurre con el crítico. Y es que no deja de ser curioso que los historiadores del teatro actual presten tan poco interés al papel esencial que juegan aquéllos en cuanto emisores de los discursos críticos con los que se construyen tantos capítulos de la historia teatral. Es inútil que busquemos, por ejemplo, un capítulo específico dedicado a ellos (y a su labor, por supuesto) en las historias del teatro más recientes²⁶; todo lo más, alusiones genéricas que descansan, las más de las veces, en el hecho de que el crítico que suscita nuestro interés tiene una trayectoria literaria y profesional que va más allá del campo estrictamente teatral: Larra o *Clarín*, por ejemplo.

Son ellos, sin duda, los que han despertado el interés de los escasos investigadores que han analizado la estética teatral, y su práctica teatral en cuanto críticos, de algunos de estos nombres más destacados. Dejando a un lado el caso excepcional de Larra, con amplia bibliografía que no es del caso traer aquí, *Clarín* ha sido bien estudiado desde el ya clásico trabajo de Sergio Beser (1968). No menos importancia –y aún más interés, si se me apura– tienen los estudios sobre José Yxart a partir del inicial de Albert Bensoussan (1982), y las ediciones de su producción crítica realizadas por Rosa Cabré (1995 y 1996), o el que hace unos años se dedicó de forma preferente a Federico Balart (Isabel Ruiz Romero, 1994). Pero en general, son todavía tantas las carencias, que incluso la edición que convierte en accesible textos críticos de otras épocas es muy agradecer aunque apenas nos ofrezcan una información muy genérica del crítico en cuestión²⁷. En el caso del teatro actual, las cosas tampoco son tan diferentes: estamos a la espera, por ejemplo, de estudios monográficos (y hechos con rigor

²⁶ Algo semejante sucede con el estudio de las mismas historias del teatro, que tan decisivamente contribuyen a formar el canon teatral de una época y a fijar la visión que esa misma época tiene de su patrimonio teatral. De ese tema me ocupo, siquiera sea lateralmente en (Sirera, 2007).

²⁷ Buen ejemplo de estas carencias es el, por tantas cosas, excelente estudio de Jesús Rubio (1998), que a la par que nos pone de manifiesto el gran interés de la labor crítica en España en torno a 1900, apenas nos ofrece datos biográficos de los autores menos conocidos de unos artículos sin duda de gran importancia.

académico e investigador, por supuesto) sobre críticos de tanta importancia como Alfredo Marquerie en la inmediata posguerra o, más recientemente, Eduardo Haro Tecglen y Joan de Sagarra. Sólo José Monleón ha sido estudiado, fundamentalmente por Enrique Herreras (2002a y 2002b), aunque predomine en bastantes de las páginas de ambos estudios el homenaje sobre la aproximación realmente crítica.

Así las cosas, los historiadores noveles suelen caer en la simplificación de suponer que una crítica no tiene emisor. O que el crítico, en cuanto tal, no es más que una figura abstracta sin contactos con la realidad. Nada más lejos de lo que Monleón afirma en un luminoso *ideario del crítico*, no de la crítica (esto es importante), que me permito reproducir aquí:

Escribir dentro de una concepción ya declarada a los lectores, entre otras igualmente posibles, de la vida y la sociedad.
Asumir su juicio teatral como una manifestación de ese pensamiento.
Incorporar su emoción y su imaginario al espectador.
Saber que parte de una determinada cultura teatral y procurar enriquecerla y cofrontarla continuamente.
Eludir la función del juez.
Revelar su personalidad, arriesgarse, frente al lector.
Respeto personal a los creadores del espectáculo.
Rechazar el uso de la crítica como ejercicio de poder.
Vivir la totalidad de la creación teatral.
Lamentar los fracasos y celebrar los aciertos.
Aceptar la magnífica fugacidad de su trabajo ligado, como las representaciones que juzga, a un tiempo y un lugar.
Intentar comprender la realidad social de donde emerge cada obra y, por tanto, la diversidad cultural.
Estar, a la vez, por el público y ante él.
Controlar la incidencia de sus estados de ánimo y prohibirse el mal humor. (Monleón, 1994: 63)

En verdad, si los críticos teatrales cumpliesen a rajatabla los puntos de este ideario, la labor de los investigadores resultaría mucho más fácil y buena parte de lo que en este artículo se dice o se va a decir, sobraría. En efecto: los puntos 1, 3, 4, 6, 7, 12, 13 y 14, tocan de lleno en lo que podríamos calificar como la *personalidad* del crítico, mientras que los puntos 2, 5, 8, 9, 10 y 11 se vinculan con la crítica como producto emanado de su labor. Desvelar la primera y matizar la segunda en función de la primera, facilitarían el análisis de las críticas que llegan hasta nosotros.

Por desgracia, las recomendaciones que en su día hizo Monleón no son sino eso: simples recomendaciones y no muy seguidas, la verdad. Por esta razón, y para reconstruir la figura del crítico, la metodología acuñada en su día por el profesor Berenguer (y que tan buenos resultados ha dado en aspectos tales como la reconstrucción de la cartelera teatral o el análisis de la producción de numerosos dramaturgos) deviene fundamental. En efecto, si realmente queremos comprender sus críticas, hay que estudiar al crítico como el producto de una tensión entre su yo y el entorno. Un entorno que se presenta a la vez como *entorno mediato*, que podemos referir a la sociedad en su conjunto y a

las relaciones más o menos conflictivas que establece el crítico con ella, y como *entorno inmediato*, que se correspondería con ese «conjunto de señales y circunstancias que de algún modo imponen al Yo un marco definido de actuación» (Berenguer, 2007: 20) y que podemos vincular, por lo explicado en el apartado [2] del presente artículo, con el medio en el que el crítico desarrolla su labor.

Por su parte, en *entorno mediato* tendríamos que estudiarlo tanto desde el punto de vista sincrónico como diacrónico; si el primero hace referencia directa al crítico en tanto autor de determinadas críticas (las que son objeto de nuestro análisis), el segundo nos llevaría a trazar la *biografía profesional* del crítico, en cuanto teórico, autor o participante del proceso teatral en las diferentes etapas de su recorrido vital. Esto es importante, y no sólo porque nos sirve para calibrar hasta qué punto, como reza una opinión harto extendida, el ejercicio de la crítica puede llegar a ser el último refugio de una trayectoria biográfica jalonada de fracasos en otras áreas (tradicionalmente –y de forma injusta, por cierto– se dice también que detrás de cada crítico se esconde un dramaturgo frustrado) o, por el contrario, puede ser fruto de una vocación y de una decisión harto meditada. Por supuesto, esta perspectiva diacrónica puede ofrecer resultados muy interesantes si cotejamos la forma en que nuestro crítico ha desempeñado su labor en diferentes medios: ¿son los cambios de medio resultado de una evolución intelectual e ideológica o, simplemente, fruto de los avatares profesionales? Responder, por ejemplo, a esta pregunta puede aportarnos información muy valiosa y resolver zonas de indefinición que podemos encontrar en la labor del crítico en cuestión.

Como es evidente, lo acabado aquí de apuntar resuelve el aspecto que en la teoría del profesor Berenguer es calificada como *mediación histórica*. A su vez, la *mediación psicosocial*, la de más complejo análisis desde mi punto de vista, ha de ser objeto de un interés especial por nuestro investigador. Aunque en un principio pudiera pensarse que el punto [14] del ideario del crítico establecido por Monleón no pasa de ser una *boutade*, se trata de una recomendación fundamental. Cuantos hemos ejercido, de forma más o menos intensa, la crítica periodística, sabemos que los aspectos personales influyen decisivamente en nuestra capacidad de percepción, de comprensión y de aceptación del objeto a criticar. Hay, en primer lugar, factores ideológicos y sociológicos que condicionan muy directamente nuestra percepción (y, en consecuencia, la emisión de nuestros juicios) y que enlazan con lo que se ha dicho sobre la mediación histórica: detrás de determinadas percepciones negativas (y positivas) pueden existir determinadas formas de entender el entorno sociopolítico en que se inscribe el crítico: la mayor o menor aceptación de conceptos como *teatro público*, *teatro de las autonomías* y/o *de las nacionalidades*, pueden devenir filtros ideológicos que deforman el producto final (la crítica). Igualmente, pueden operar otros muchos filtros

ideológicos que forman parte del universo del crítico, aunque este no los exteriorice al juzgar un espectáculo en concreto. El juego puede llegar a ser extremadamente complejo, y sutil: detrás de determinadas reacciones vitales puede ocultarse un rechazo a ciertas posturas ideológicas que ni siquiera se plantearían explícitamente o que, incluso, serían negadas llegado el caso, como sucede con el racismo, la xenofobia, la homofobia o el rechazo hacia el otro género. Por esta razón, conviene —como paso previo— sentar tanto la *enciclopedia* del crítico como su *weltanschauung*. O, en palabras del propio profesor Berenguer, se trataría de estudiar

La respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales²⁸ a este proceso, y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el ENTORNO variable y complejo de la Contemporaneidad que desarrolla *factores históricos* cuya enunciación y práctica transforman la cotidianidad (*mediación psicosocial*). (Berenguer, 2007: 25)

Nos lleva esto, por sus pasos contados, a la tercera mediación, la *estética*, aplicable al crítico en cuanto *creador* y, también, en cuanto *portavoz* de determinadas estéticas y *sancionador* de la ortodoxia o heterodoxia (desde el punto de vista de su concepción estética) de los productos juzgados. Vuelve a aparecernos ahora, y con más fuerza si cabe, el término *enciclopedia*, porque establecerla es también establecer

El origen y estructura de los conceptos y de las técnicas aplicadas por los creadores en sus obras y el modo en que un estilo o una actitud artística se corresponde con una mentalidad en un momento histórico preciso. (mediación estética) (Berenguer, 2007: 25)

Fijar la enciclopedia de determinado crítico nos ayudará decisivamente a entender desde qué presupuestos estéticos elabora sus aportaciones críticas el autor estudiado. Cuáles son sus referentes intelectuales a los que recurre en la labor *sancionadora* antes indicada; qué géneros y creadores considera *canónicos*, con qué otros críticos se identifica, etc.

No creo que lo hasta aquí apuntado necesite de mayores explicaciones; simplemente me gustaría insistir en que las tres mediaciones no son en realidad sino tres facetas de una misma, y compleja, entidad; al fin y al cabo, la *enciclopedia* del crítico contendrá informaciones y respuestas simultáneamente a las tres mediaciones que Berenguer establece en su teoría.

3.3. La crítica como objeto final de nuestro análisis

Sin embargo, no todos los estudios de la crítica tienen por qué agotarse en sí

²⁸ O, en nuestro caso, del crítico en cuanto *portavoz* de dichos grupos o, por el contrario, como representante de un *yo individual* que se afirma en cuanto singular frente al grupo que en teoría (o en la práctica) le acoge.

misimos: para muchos investigadores, el estudio de determinado *corpus* crítico no es sino un medio para alcanzar un mejor conocimiento de determinada obra, autor o etapa de la historia teatral en un preciso ámbito geográfico. En este caso, por supuesto, no podemos olvidar lo que hemos explicado en los dos apartados anteriores referidos al *medio y al crítico*, pero es evidente que hemos de volcar todo nuestro interés en las críticas, que son las que nos pueden aportar la información que necesitamos en nuestra investigación. Por esta razón, trataré en la parte final de estas reflexiones, de bosquejar las técnicas básicas para su mejor análisis. Técnicas que, a tenor de lo antedicho, se desplegarán en dos direcciones: en primer lugar, el estudio del contexto en que se inscriben, y en segundo, los mecanismos de que se valen para transmitir sus juicios de valor, que a su vez subdividiremos en mecanismos estructurales y estrategias persuasivas. Veamos todos ellos con un poco de detenimiento.

3.3.1. *La previa cuantificación de la crítica en su medio*

Se trata, como es fácilmente imaginable, de la aplicación de las técnicas de análisis cuantitativo que he explicado con anterioridad, pero, en este caso, sobre cada una de las críticas que son objeto de nuestro interés. Lo ideal, insisto, sería disponer del análisis contextual cuantitativo en su integridad, pero aun no poseyéndolo, la información que nos proporciona este análisis cuantitativo específico será igualmente relevante. Por ejemplo, podemos relativizar mucho el impacto de determinada crítica si contamos con datos precisos acerca de su extensión y ubicación²⁹. Y, paralelamente, podemos comprender las estrategias retóricas que se emplean en ella si tenemos en cuenta la extensión que el medio otorga a la crítica: en efecto, un crítico que trabaje con profesionalidad habrá de ajustar sus recursos a la extensión; así, si esta es muy breve, tendrá que renunciar a matices o a una mayor sutilidad argumentativa.

3.3.2. *Análisis estructural de la crítica*

Realizado este trabajo previo, convendrá ahora tratar de establecer la estructura

²⁹ En el caso de los medios audiovisuales, a nadie se le escapa la relevancia de las franjas horarias en que se emiten las críticas o, en general, las informaciones culturales. O la cadena en que aparecen. Lo mismo sucede, desde luego, con los medios impresos: en un diario de información, cada día de la semana tiene su público; que las críticas teatrales, en consecuencia, aparezcan un día u otro puede modificar su influencia, de forma semejante a cómo lo hacen según su ubicación concreta: página impar / página par; parte superior o no de la página; columnas que ocupa la noticia; si aparece recuadrada y de qué forma... Aspectos todos ellos que, por sabidos (o intuitos) no podemos descuidarnos de analizar en esta fase previa de nuestro trabajo.

misma de la crítica. Cada época, y cada crítico, tiene sus propias reglas al respecto y hay que tratar de ponerlas al descubierto mediante el cotejo y análisis de un *corpus* lo suficientemente amplio de críticas. En el siglo XIX por ejemplo, la premura con que las críticas se publicaban en España (por lo regular, en el diario del día siguiente a la fecha del estreno³⁰) conducirá a que esta ponga el acento en aquello que el crítico podía conocer con anterioridad al estreno mismo: el texto dramático o, por lo menos, el autor. De esta forma, muchas críticas se solventarán con una suerte de análisis / comentario de texto. En cambio los comentarios sobre la representación ocuparán (para frustración nuestra) un espacio considerablemente menor y quedarán reducidos las más de las veces a lo que para nosotros no son sino generalidades³¹.

Así las cosas, y recurriendo una vez más al modelo establecido por Puchades (2006: 450-453), distinguiremos en una crítica los apartados que a continuación se indican, teniendo en cuenta –eso sí– que pueden aparecen en diferente orden y que no todos tienen por qué estar presentes en una misma crítica.

El título de la crítica. Suele aportar una gran cantidad de información ya que, de acuerdo con las estrategias periodísticas, tiene que condensar no sólo el punto de vista del autor de la reseña sino también transmitir una recomendación (más o menos velada) al lector. Están en desuso (eso creo) las típicas estrategias de carteleras de espectáculos que apoyaban el titular con unos índices valorativos, gráficos y bien visibles: estrellas, puntuación, carátulas en determinadas –y convencionales– actitudes, etc. Con ello o sin ello, es evidente que una parte importante de los que leen la recensión crítica (sean

³⁰ Por supuesto, cuando la crítica aparecía en algún suplemento del diario (pienso en *Los lunes de El Imparcial*) el crítico gozaba de más tiempo para redactar su reseña crítica, y esta se nos presenta como mucho más elaborada. Esta diferencia, sin duda, cuajará en la división de la profesión crítica a partir de la segunda mitad del siglo XIX en críticos de mayor prestigio (que escribían en suplementos o publicaban sus reseñas sin tanta premura) y en críticos *gacetilleros*, condenados a redactar su columna pocos minutos después del final de la representación... si no antes.

³¹ Para nosotros, insisto. En efecto, no podemos olvidar que un actor / actriz decimonónico actuaba prácticamente todos los días de su trayectoria profesional (y más de una vez por día, la mayor parte de las veces), por lo que acumulaba decenas, si no centenares, de críticas, amén de anécdotas y *notas de sociedad* igualmente numerosas. En consecuencia, estudiar un actor / actriz a través de la crítica de su época sólo será posible mediante *series documentales* amplias que recojan las críticas de forma cronológica y teniendo en cuenta los diferentes medios en que aparecen publicadas y las personalidades de los críticos que las firman. Y esto vale también para el estudio de la trayectoria profesional de la mayoría de los autores. Es en esta línea en la que estamos trabajando en el proyecto de investigación *Parnaseo* (secciones *Stichomythia* y *Ars Theatrica Contemporanea*) de la Universitat de València, y a esta línea se adscriben diversos trabajos de investigación y tesis doctorales leídas en los últimos años. Entre los primeros: María Dolores Cosme Ferrís (2003), Francisca Ferrer Gimeno (2003), Isabel Pascual (2005) y Rosa Sanmartín (2005); entre las segundas, la de esta misma investigadora en la que amplía la información allí recogida (Sanmartín, 2008), la de Francisca Ferrer Gimeno (2008) y, sobre todo, la de Xavier Puchades (2006), con un ejemplar anexo documental crítico y con un amplio e impecable apartado metodológico del que derivan, como ya se ha indicado en otro momento, buena parte de las reflexiones metodológicas que aquí planteo. Vid. también algunos artículos que se relacionan con los ya citados trabajos de investigación: en *internet* 1, 2 y 3, así como Sanmartín (2007).

los propios implicados en la producción, sea el público en general) buscan en primer lugar la valoración global del crítico. Evidentemente, un profesional o un medio que huya de estas estrategias está transmitiendo una valoración determinada de su labor y de la función cultural del medio en general y de la crítica en particular³².

Presencia o ausencia de datos de *referencia general*: en primer lugar, el nombre del crítico, así como la forma en que aparece (más o menos destacado, por ejemplo). En segundo, la información que se ofrece del espectáculo: la ficha artística y técnica que la crítica menciona. En tercer lugar, finalmente, las indicaciones sobre el lugar donde se representa la obra y la(s) fecha(s). En todas estas informaciones es tan relevante la información que aparece como la que se obvia o silencia³³, ya que si bien en ocasiones estas ausencias pueden deberse a problemas de espacio u olvidos involuntarios, en muchos casos existe una clara voluntad o, sobre todo, una muy determinada forma de entender la práctica escénica, que puede llevar a omitir determinados nombres de la ficha técnica y/o artística.

Aunque estamos muy lejos de la práctica habitual de los críticos del XIX, el texto dramático continúa siendo objeto de atención preferente por parte de los críticos. Y con él, su autor. Esto, combinado con las estrategias persuasivas, nos permitirá individualizar la intencionalidad con que el crítico nos transmite la información (poner de manifiesto su competencia; ser fiel a una voluntad didáctica o informativa; defender la supremacía del texto dramático sobre el espectacular...).

Aquí, por cierto, hemos de tener en cuenta que el crítico ha de juzgar el texto dramático tal y como es puesto en escena, pero muchas veces (por lo que se dice más abajo) puede explayarse en la relación que este texto presenta con el original, es decir: en problemas de dramaturgia y traducción que le lleven a establecer comparaciones o, incluso, a apuntar soluciones personales.

Como un lógico corolario de lo anterior, pero gozando de plena autonomía, el crítico puede complementar la información anterior con referencias a la corriente estética en la que éste puede incluirse, así como contextualizar cultural e, incluso, políticamente, el texto y, por extensión, la representación misma. Este apartado de la crítica cobra especial peso en determinados medios y en determinados críticos, porque es un

³² Por cierto, hemos de suponer que el titular cumple la función de forma obvia, pero la realidad nos enseña que cada crítico que desarrolla su labor en un período dilatado de tiempo crea un vocabulario valorativo específico que puede pasar desapercibido en una primera lectura, ya que sólo se revela en la lectura y crítica continuada de la *serie documental* formada por las reseñas del crítico en cuestión. Vid. también apartado [3.3].

³³ Lo que obviamente nos llevará a tener que obtener por otra fuente la documentación necesaria para contrastar la información: los programas de los espectáculos suelen ser a este respecto fundamentales

momento *fuerte* para hacer valer su competencia profesional y/o su voluntad de intervención social a través del ejercicio de la crítica.

La representación sería el tercer apartado de factores a considerar: qué aspectos de ésta se tienen en cuenta (y cuáles no), y qué lugar ocupan estos comentarios en el cuerpo de la crítica. Naturalmente, el orden en que aparecen estos aspectos nos revelará la jerarquía, implícita o explícita, que a dichos temas otorga el crítico; por ejemplo: ¿se prioriza el orden, llamémosle, visual o el conceptual? O, en otras palabras: ¿se empieza dicho análisis adoptando la posición del espectador o la del analista? En el primer caso, escenografía, vestuario, iluminación, música... ocuparán los primeros lugares, tal como ha puesto de manifiesto Remei Miralles en su elaboración de la estructura del estudio sobre la compañía *Xarxa teatre*³⁴; en el segundo, será la dirección la que inicie posiblemente el estudio, y lo cierre la puesta en común de todos los elementos de la representación: conjunción o, mejor, ritmo escénico³⁵. En cualquier caso, no existe un esquema rígido, sino que éste se tiene que construir en función del objeto a analizar: las críticas mismas pero, más aún, los espectáculos a los que las críticas se refieren.

Este análisis cobra especial sentido si, como he insistido de forma reiterada, se trabaja con series de críticas (bien sobre un mismo espectáculo, bien sobre un mismo autor... bien sobre un mismo crítico o, incluso, medio de comunicación³⁶).

Un último apartado estructural suele ser el reservado al público. De él se puede aportar una información cuantitativa con pretensiones de objetividad: porcentaje de asistentes con relación al aforo y posible distribución en función de las diversas categorías de localidades, circunstancias que pueden haber influido en el nivel de asistencia, etc.

³⁴ En concreto, la estructura de dicho estudio, sobre un grupo de teatro de calle, descansa en la sucesión de las percepciones, sensoriales primero y sólo después intelectuales, de los espectadores; sucesión establecida de la siguiente forma: música, pirotecnia e iluminación, espacio y propuesta plástica, la actuación y finalmente la gestión empresarial (fundamental en una compañía que moviliza una gran cantidad de medios en espacios atípicos). A partir de aquí, el estudio de las actitudes receptivas (del espectador) daría paso a dos motivos de reflexión, que serían los que el espectador se plantearía durante y tras la participación en el espectáculo callejero: su relación con la fiesta y el folclore por una parte, y el concepto mismo de teatro que se desprende del espectáculo (Miralles-Sirera, 2008). La perspectiva del espectador me parece esencial para el análisis y la crítica de realidades teatrales que no descansan en textos dramáticos más o menos convencionales, como puede ser el caso de la danza y del teatro de calle.

³⁵ Por ejemplo, el orden propuesto por Xavier Puchades es: dirección, escenografía, iluminación, interpretación, vestuario, música y ritmo escénico (2006: 453).

³⁶ El anexo documental de críticas que complementa la tesis doctoral de Xavier Puchades (2006), referidas a los cinco autores que analiza (Ernesto Caballero, Sergi Belbel, Juan Mayorga, Lluïsa Cunillé y Rodrigo García) nos ofrece excelentes muestras de ello. Como también los trabajos de investigación de Isabel Pascual (2005) y Rosa Sanmartín (2005), y las tesis de Francisca Ferrer (2008) por lo que hace referencia a un actor y director (Enrique Rambal) y María Dolores Cosme (2008) en relación con las críticas aparecidas en un medio de prensa determinado, la revista anarquista *Semáforo*.

También, se pueden describir las actitudes receptivas de los asistentes, bien para ratificar al crítico en sus conclusiones, bien para que éste establezca, con mayor o menor explicitación, su superioridad sobre el resto de los espectadores, en cuanto *receptor cualificado*. Eduardo Haro Tecglen, por ejemplo, solía cerrar sus críticas con comentarios más o menos paternalistas sobre el público asistente y sus reacciones.

Aunque no todas las críticas lo incluyan, no es inusual que la crítica se cierre con una *coda valorativa*, donde su autor patentice su punto de vista subjetivo sobre el montaje en su totalidad o sobre alguno de sus elementos; coda valorativa que puede incluir así mismo recomendaciones a sus lectores potenciales en un sentido o en otro: estimulando o desalentando la asistencia al espectáculo reseñado.

3.3.3. Estrategias persuasivas

La coda valorativa acabada de indicar nos introduce de lleno en el último aspecto que me propongo tratar en el presente artículo: el de las estrategias persuasivas que utilizan los críticos para transmitir sus criterios de valoración a sus lectores. En efecto, al explicitar su *opinión personal* en dicha coda, el crítico dota solapadamente al resto de su crítica de un aura de objetividad y rigor que refuerza la efectividad del juicio crítico. Todos, en efecto, hemos leído alguna crítica que, de una forma muy impersonal y objetiva, desmontaba determinado espectáculo, para rematarla con una aparentemente contradictoria declaración de buenas intenciones más o menos compasiva y emitida desde la primera persona del reseñista.

Para analizar en detalle estas estrategias contamos con algunas aproximaciones que pueden ser útiles (por lo menos lo son en nuestro grupo de investigación). Señalaré un par de ellas al menos: un breve artículo de Ubersfeld (1988) y el más extenso y sólido de Vellón (2002), que ofrece también muy pertinentes consideraciones sobre la tipología textual y el contexto de la producción crítica, aunque el núcleo de su artículo gire en torno a dos ejes: la “focalización del discurso crítico” y la estrategia persuasiva en sentido estricto.

Por lo que atañe al primero, Vellón parte de la siguiente afirmación:

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

El llenguatge periodístic

El discurs de la teoria teatral (amb l'aportació metodològica i terminològica de la semiologia dramàtica

La teoria i la historiografia literària, pel que fa a l'anàlisi del text primari. (Vellón, 2002: 53)

Aspectos que vendrían a tener su máxima expresión en el titular de la crítica (que «representa el més evident vincle del gènere amb el discurs periodístic» [Vellón,

2002: 53]). Sus posibles variantes son analizadas por el autor³⁷ aunque todas ellas vendrían a jugar un papel persuasivo análogo.

En el último apartado de su artículo, Vellón distingue a su vez dos «estratègies d'organització textual que, a més de contribuir a la seua cohesió lèxicosemàntica, constitueixen un tret essencial dels seus procediments descriptius» (Vellón, 2002: 57). La primera consistiría en garantizar la progresión temática del texto, enmarcándola en una estrategia semántica basada en la topicalización. La segunda se caracterizaría por la tendencia a las expansiones descriptivistas, mediante un estilo acumulativo y de raíz valorativa que ofrece una imagen horizontal del texto frente la linealidad vertical de la estrategia anterior (Vellón, 2002: 57-58). Como ejemplo del primer procedimiento, Vellón cita el caso (nada infrecuente) de evocar la presencia imaginaria del dramaturgo o de algún testimonio externo; mientras que el segundo, más complejo, recurre a una panoplia de recursos que sintetiza así:

Formes paral·lelístiques, sinonímia, desenvolupament entorn d'un marc conceptual, etc. Amb la trama argumentativa apareixen models expressius caracteritzats per la seua càrrega afectiva –i modalitzadora– que s'inclouen entre els mecanismes persuasius, i que hi contribueixen a legitimar les afirmacions argumentatives (en una interessant oscil·lació entre l'objectivitat i la subjectivitat). (Vellón, 2002: 58)

En ambos casos, el crítico se plantea como objetivo primordial asegurar la eficiente transmisión de su valoración dotando a su escritura de continuidad (a veces más retórica que argumentativa) y, por qué no, de *ornato* que refuerce el mensaje y, sobre todo, que consiga la simpatía y la complicidad del lector, como paso previo para conseguir la conformidad del receptor hacia la valoración de la obra que el crítico le ofrece. Por supuesto, no son mejores críticos los que mejor escriben, pero quienes son capaces de expresarse con más propiedad y fuerza literaria tienen mucho ganado; incluso nosotros, investigadores del teatro, leemos con mucho más agrado las críticas bien escritas, y, con harta frecuencia, tenemos que luchar contra la inercia de concederles más credibilidad (más *autoridad*, en sentido etimológico, en definitiva) que las puramente descriptivas. Y aquí, desde luego, nos será de utilidad tener en cuenta la teoría de los motivos y estrategias, ya que el estudio de las *mediaciones* del crítico nos ofrecerá explicaciones a muchos de los recursos retóricos que éste utiliza en su escritura. ¿Un ejemplo? Que el discurso crítico sea más o menos *autoritario* (más dogmático, más rígido) no depende tanto de factores estrictamente lingüísticos o, ni siquiera, del

³⁷ Vellón, en efecto, estudia hasta cinco variantes de titular: el que presenta un mensaje de actualidad, el “titular hiperbólico”, el que incluye juegos semánticos, el estrictamente valorativo y el titular clásico o descriptivo (Vellón, 2002: 54-55). Un buen resumen en: Puchades (2006: 450).

espectáculo reseñado, sino de la personalidad *mediatizada* del autor de la reseña³⁸.

4. UN CAMINO TODAVÍA SIN RECORRER EN SU TOTALIDAD

Llego al final de estas *reflexiones metodológicas*, asumiendo conscientemente que son todavía muchos los aspectos susceptibles de un mayor desarrollo, mientras que otros necesitan de precisiones y matizaciones. Entre los primeros, la profundización en las estrategias persuasivas (aquí apenas esbozadas) requeriría una mayor cantidad de análisis lingüísticos y literarios y, sobre todo, una mayor teorización. Me consta que se está en ese camino y en los próximos años asistiremos, sin duda, a avances muy significativos.

Las precisiones y matizaciones son de índole muy variada: lo que he tratado aquí de hacer es esquematizar técnicas de investigación, cierto, pero en ningún momento he olvidado que éstas tienen que adecuarse a los objetos a investigar, y antes de iniciar cualquier investigación hace falta una profunda reflexión teórica que temple las herramientas analíticas y las adecúe a las peculiaridades de nuestra materia y a los objetivos que nos hemos trazado.

Por supuesto, todo lo anterior, que no es sino la conciencia de lo perfectible de nuestra labor como investigadores y la plena confianza en que nuestro trabajo nace con el destino de ser mejorado (y superado) con el paso del tiempo, no oculta lo que para mí también es indiscutible: esa adecuación a la que antes aludía será posible si la base metodológica se encuentra plenamente asentada. Y es aquí donde creo que la *teoría de los motivos y estrategias* cobra su pleno sentido: no cómo una matriz teórica a la que acogerse de una forma más o menos mecánica, sino como un acicate de ulteriores desarrollos aplicados a los diversos temas de la investigación teatral, ya sea teórica o, como en este caso, histórica: así, su aplicabilidad como motor del desarrollo de la investigación sobre la crítica teatral creo que ha quedado aquí bien demostrada.

Referencias bibliográficas

- ALBA PEINADO, C. (2005), *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro independiente en España (1964-1974)*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- BENSOUSSAN, A. (1982), *José Yxart, 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelonne*, Lille: Université de Lille.
- BERENGUER, A. (2001), «El teatro y su Historia (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)», en *Teatro. Revista de estudios escénicos*, 13-14, 9-28.
- (2007), «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en *Teatro. Revista de estudios escénicos (Segunda época)*, 21, 13-30.
- BESER, S. (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid: Gredos.
- CABRÉ, R. (1995), *Josep Yxart. Obra Completa I*, Barcelona: Proa.

³⁸ Algún crítico recurre, por ejemplo, a metáforas y símiles de otras artes (como el cine) con las que psicológicamente quizá se sienten más afines. Otros, recurren a criterios de jerarquía estética interiorizadas por el crítico a causa de su formación, etc.

- (1996), *Josep Yxart Crítica dispersa*, Barcelona: Lumen.
- COSME FERRIS, M^a. D. (2008), *El teatro en la ciudad de Valencia (1936-1939). Reconstrucción de la cartelera teatral*, Tesis Doctoral leída en la Universitat de València.
- FERRER GIMENO, F. (2003), *El teatro en Valencia durante la Primera Guerra Mundial: las temporadas teatrales de 1917 a 1919*, Trabajo de investigación leído en la Universitat de València.
- (2008), *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*, Tesis Doctoral leída en la Universitat de València.
- GARCÍA RUIZ, V. y G. TORRES NEBRERA (2003), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1945)*, Madrid: Fundamentos.
- HERRERAS, E. (2002a), *La crítica teatral y social según José Monleón*, Alzira: Algar editorial.
- (2002b), *José Monleón: un viaje (real) por el imaginario*, Valencia: Generalitat valenciana.
- KAYSER, J. (1974), *El diario francés*, Barcelona: A.T.E.
- LAGUNA PLATERO, A. (1999), *El Pueblo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- (2001), *Història de la comunicació. València, 1790-1898*, Barcelona: Publicacions de la Bellaterra (Universitat Autònoma de Barcelona).
- MONLEÓN, J. (1994), «Las razones de la crítica», en *Diablotexto. Revista de crítica literaria* (Universitat de València), 1, 51-64.
- PASCUAL LAVILLA, I. (2005), *El teatro en la prensa del último tercio del siglo XIX. La actriz Elisa Boldún entre las páginas del diario "El Imparcial"*, Trabajo de Investigación leído en la Universitat de València.
- PAVIS, P. (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- PUCHADES, X. (2006), *Renovación teatral en España entre 1984 y 1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*, Tesis Doctoral leída en la Universitat de València.
- QUIRANTE, L., E. RODRÍGUEZ y J. LL. SIRERA (1999), *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a. J. (1999), *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1998), *La renovación teatral española de 1900*, Madrid: Asociación de directores de escena (ADE).
- RUIZ ROMERO, I. (1994), *El teatro español (1860-1882). Teoría y crítica*, Tesis doctoral leída en la Universitat de Barcelona.
- SANMARTÍN, R. (2005), *Leyendo a los Machado entre la prensa: una interpretación de la recepción y crítica en su teatro*, Trabajo de investigación leído en la Universitat de València.
- (2008), 1886-1947: *Releyendo a los Machado. La labor dramática de Antonio y Manuel Machado*, Tesis Doctoral leída en la Universitat de València.
- SIRERA, J. LL. (2007), «¿Ir más allá del texto? Los retos actuales de la historiografía teatral española», en *Teatro. Revista de estudios escénicos (Segunda época)*, 21, 211-224.
- UBERSFELD, A. (1988), «Notas teóricas sobre el meta-discurso de la crítica teatral», en *ADE teatro*, 9, 3-4.
- VELLÓN LAHOZ, X., (2002), «La crítica teatral periodística: entre l'espectacle i la cultura», en Ll. Meseguer (ed.), *L'estat de la crítica literària entre segles*. Número especial del *Anuari de l'agrupació borrianenca de cultura*, XIII, 43-61.

Referencias en internet

- COSME FERRIS, M^a. D. (2002), «Estudio de la cartelera teatral en Valencia en el período 1936-1937, a través de "Fragua Social"», en *Stichomythia*, n^o: 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a5.htm> (consulta efectuada el 7 de enero de 2009).
- FERRER GIMENO, F. (2004), «Enrique Rambal y el género policial en la escena valenciana (1910-1923)», en *Stichomythia*, n^o: 2, <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/Rambal.pdf> (consulta efectuada el 7 de enero de 2009).
- SANMARTÍN PÉREZ, R. (2007), «La dramaturgia machadiana vista a través de los ojos avizores de los críticos», en *Abel Martín, revista de estudios sobre Antonio Machado*, <http://www.abelmartin.com/critica/sanmartin.html> (consulta efectuada el 7 de enero de 2009).