

Jimena Garrido

(Universidad Nacional de Córdoba - CONICET)

Maria Lucía Tamagnini

(Universidad Nacional de Córdoba - CONICET)

Artes diversos: performances de Felisa Crítica en los mundos del cine y del teatro

*Various arts: performances by Felisa Crítica in
the worlds of cinema and theatre*

Resumen

En este escrito nos proponemos describir algunas configuraciones, funcionamientos y usos de críticas de cine, analizando las diferentes tensiones en juego. Para hacerlo, recurrimos a un caso singular: Felisa y su blog de críticas a films y piezas teatrales. Felisa, una mujer de barrio Almagro en Buenos Aires, se enfrenta a la cámara en su casa, comenta películas y obras de teatro, y las sube a su blog. Este caso nos permite trabajar el cruce entre diferentes artes: la crítica, el cine, el teatro y, por qué no, la ciencia, poniendo en cuestión las imbricaciones entre realidades virtuales y presenciales, domesticidades e intelectualidades, obras y comentarios, fantasías y verdades, en su inescindibles configuraciones.

Palabras claves:

Crítica
cinematográfica

Mundos del arte

Performatividad

Felisa crítica

Abstract

In this paper we intend to describe certain configurations, performances and uses of film reviews, analyzing the different tensions at stake. In order to do so, we focus on a singular case: Felisa and her blog of films' and plays' reviews. Felisa, a woman from Almagro neighborhood in Buenos Aires, faces the camera at home, comments movies and plays, and uploads these to her blog. This case allows us to work the intersection between different arts: criticism, film, theater and, why not, science, calling into question the overlapping between the virtual and the real, intellectuality and domesticity, works and comments, fantasies and truths, in its inseparable configurations.

Key words:

Film criticism

Art worlds

Performativity

Felisa crítica

*Los jueces no están a salvo, también ellos
están completamente metidos en nuestro mundo.*

(Roland Barthes)

If you start me up I'll never stop

(Rolling Stones)



Felisa Crítica en su foto de perfil de facebook.

Introducción

Fantasías, ficciones y realidades, conviven superpuestas, entrelazadas y sin posibilidad de escisión definitiva. Cuando uno abandona la elección entre términos dicotómicos, surge un mundo encantado donde lo actual, la multiplicidad, la singularidad se imponen en una infinidad de repeticiones y desplazamientos. Nos proponemos en este escrito describir algunas configuraciones, funcionamientos y usos de críticas de cine y teatro, analizando las diferentes tensiones en juego, a través de un caso singular: Felisa y sus críticas a films y piezas teatrales, publicadas en un sitio de blogspot.

Felisa, una mujer de barrio Almagro, en Buenos Aires, Argentina, se enfrenta a la cámara en su casa, comenta películas y obras de teatro, y las sube a su blog. Este caso nos permite trabajar el cruce entre diferentes artes: la crítica, el cine, el teatro y, por qué no, la ciencia, poniendo en cuestión las imbricaciones entre realidades virtuales y presenciales, domesticidades e intelectualidades, obras y comentarios, fantasías y verdades en su inescindibles configuraciones.

Para realizar este análisis, en primer lugar vamos describimos actuales significaciones de la crítica, comentando los principales dilemas con los cuales se ha desarrollado. Luego, intentamos re-pensar la crítica posicionándola como una actividad dentro del campo artístico.

Finalmente realizamos una descripción de las performances que realiza Felisa como crítica teatral/cinematográfica, atendiendo a la red de relaciones sociales en las que se inserta.

¿Qué se hizo y se hace con la crítica?

Comencemos revisando algunas de estas formas dominantes de “criticar” una obra de arte, en particular de cine o teatro, en nuestra sociedad para luego adentrarnos en algunas de las significaciones de la(s) crítica(s) de Felisa. Cuando nos referimos a que existe un modo imperante de “criticar” arte en las distintas sociedades, suponemos que este modo es dominante en tanto ha ganado mayor credibilidad / legitimidad y mayores recursos para decir y hacer. Junto a este modo existen infinitas adaptaciones y desplazamientos, que se disputan la “mejor” manera de hacerlo. A partir de algunos estudios ya realizados (*Cuadernos de Crítica*, 2005), podemos afirmar que en nuestra sociedad predomina aquel sistema de crítica que, con una mirada (el mirar se consagra como el sentido principal para el análisis) que se pretende externa al objeto observado, separa algunos elementos compositivos de la obra, y luego la analiza, explica, pondera y le da un valor cuantificable y objetivado en una cierta cantidad de estrellas otorgadas.

Esta crítica estaría destinada a ilustrar a un posible conjunto de lectores, oyentes, espectadores, que a la vez son público potencial de la obra o película que se critica. Estos enunciados afectarían el futuro éxito o fracaso de la misma, medidos en cantidad de espectadores, anunciantes, espacios que se le habilitan, prensa, subsidios, entre otros. Afirma Irazábal acerca de la crítica:

Tradicionalmente ha sido asociada a un espacio de poder que enjuicia, media o traduce. Desde este poder, se distribuyen los elogios y sus correspondientes dádivas, y se estructuran los criterios estéticos y de gusto; lo correcto o lo incorrecto. Tanta es la actualidad de este esquema que, en la mayoría de los medios de comunicación, las obras son calificadas por más o menos estrellas, escudos, sonrisas y defectos o virtudes, en un decidido avance por sostener una calificación que consagre o impugne una obra. (Irazábal, 2005: 34)

Estos rasgos que muchas veces asume la crítica actual se enlazan a una historia en el campo de la crítica, la cual se ha desarrollado en torno a diferentes tensiones. Una de ellas es la tensión entre subjetivismo y objetivismo que operó en la historia de las ciencias en general y ha marcado también la historia de la crítica en particular. Según Mauricio Tossi (2005), este debate, que se remonta al siglo XIX y está ligado tanto al positivismo como al romanticismo, impactó en el campo de la crítica teatral, donde se discutió la posibilidad de contar la verdad de una obra. Mientras que aquellas posiciones más cercanas al positivismo defendieron la necesidad de exponer los hechos tal como sucedieron, quienes abrazaron la tradición romántica, colocaron la crítica en el lugar de las impresiones personales; para éstos lo que la crítica ofrecía es la experiencia emocional del sujeto que comenta. En la realidad ambas pretensiones se superponen más allá de la voluntad de quien comenta.

Ligado a lo anterior, otra tensión que afectó el desarrollo de la crítica ha sido aquella que, adentrado el siglo XX, opuso posturas estructuralistas y post estructuralistas. En relación a la crítica teatral, por un lado encontraríamos aquella tradición que puso la atención en la posibilidad de marcar los elementos compositivos de la obra y sus leyes de funcionamiento, realizando un análisis de tipo estructural. Desde esta perspectiva también se buscó develar el posicionamiento de la obra, con apoyo en teorías semióticas y preguntas tales como ¿qué significados acarrea? En esta línea, además de describir el funcionamiento de las obras y clasificarlas, también se pretende eliminar sus opacidades.

Por otro lado estarían quienes resaltan la crítica como un nuevo texto mediante el cual se propone ofrecer elementos complementarios que abran la obra a sus incertezas, dejando al espectador en un sitio activo con la tarea de re-armarla a partir de su experiencia. Si bien entre ambas opciones encontramos un *continuum* de diversas posiciones, estas dos tradi-

ciones pueden distinguirse del siguiente modo: una asociada a la crítica moderna y otra a la perspectiva posmoderna, una centrada en la verdad y otra en la duda:

¿En qué consisten cada una de estas críticas? Para resumir podemos decir que la *crítica moderna* se encarga de buscar y emitir discursivamente verdades absolutas en lo que respecta al texto que se comenta. Y la estructura de los grandes medios refuerzan esto apelando a la conversión de los críticos en verdaderos jueces estéticos y no en simples intelectuales que reflexionan sobre el arte. Los críticos de diarios y revistas masivas nos vemos en la obligación de evaluar con cantidad de clarines, dedos, números o letras, cual es el puntaje de una obra. Esta forma de resumir una crítica es la más clara evidencia de que *el crítico debe afirmar si algo es excelente, bueno o malo*. Y por lo tanto afirma ello de manera rotunda, sin dejar que el lector lo deduzca de su texto. Estas verdades por lo tanto van asociadas a una *unilateralidad del sentido*. [...] *La nueva crítica*, la que podríamos caracterizar como postmoderna, desde mi consideración es lo que se denomina crítica hermenéutica, aquella que busca posibilidades de sentidos diversos a partir de recurrir a ejes de lectura textuales ajenos al texto artístico en sí mismo, o que formula la posibilidad de otra lectura [...]. Pero también es aquella que desde el propio discurso intenta evidenciar la búsqueda que el crítico hizo para acceder al texto, ya sea recurriendo al proceso creador, al conocimiento intelectual, a la filosofía, o a las preocupaciones que encuentra en el espectáculo. Es una forma de ofrecer como *eje primordial del discurso la duda y no la verdad, la pregunta y no la respuesta*¹. (Irazábal, 2005: 20)

1. De aquí en adelante, todos los resaltados nos pertenecen. (NdA)

Se pueden relacionar estos posicionamientos y debates con aquellos que los mismos artistas tienen respecto a los modos de producción y efectos de una obra. Por ejemplo, Jacques Rancière (2010) distingue tres modos de abordar la relación artista-espectador: la *pedagogía teatral* que se propuso establecer una distancia entre el espectador y el objeto que permita la reflexión; la *comunión ética* que busca perder esa distancia para que el espectador asuma un dilema y se comprometa en su resolución; y la *eficacia estética*, que busca procedimientos artísticos que abran el diálogo o faciliten el encuentro entre regímenes de percepción, asumiendo la discontinuidad entre el que produce y el que consume el espectáculo.

Aquí se abre un debate en relación a los posibles efectos de la obra. Nos interesa resaltar cómo las posibles apropiaciones de la obra son objeto de debate común entre críticos y artistas. El espectador es el destinatario y punto ciego del trabajo de artistas y críticos. En sus tesis sobre el teatro, Alain Badiou (2005) dedica una de éstas a pensar la crítica. Allí afirma:

La crítica tiene a su cargo el cuidado del carácter azaroso del público. Su oficio es el de llevar la idea-teatro, tal como la recibe, bien o mal, hacia lo ausente y anónimo, ella convoca a la gente a que vaya, a su turno, a completar la idea. [...] Hay que reconocer en este aspecto que un buen crítico –al servicio del público como figura del azar– es un crítico caprichoso, imprevisible. (Badiou, 2005: 140)

Para finalizar el análisis de esta segunda tensión del campo, es importante señalar que asumir una discontinuidad entre los sujetos es asumir un arte sin garantías fuera de su contexto y uso. No podemos anticipar la experiencia de los espectadores previo a que la misma suceda.

Este dilema que señalamos entre posiciones más objetivistas y subjetivistas, entre críticas modernas y posmodernas, se enlaza a otro debate en torno a la formación y pertenencia institucional de quien crítica. Históricamente la crítica ha estado ligada al campo del periodismo, según lo señala Ana Seoane (2005). Para que la crítica funcione necesita de lectores-oyentes-televidentes-cibernautas que la consuman, y el campo periodístico ofrece estos consumidores. Entre este campo y el campo de la academia científica y artística ha existido una disputa en torno a quiénes son los “verdaderos portavoces” de la crítica teatral o cinematográfica. En la realidad los campos están mucho más imbricados de lo que se pretende, y quienes critican se mueven entre diferentes espacios de acción, negociando entre las condiciones objetivas y las elecciones personales en cada circunstancia. En este punto una vez más nos interesa marcar una situación compartida con artistas, ambos (artistas y críticos) se mueven y hacen diferentes obras en diferentes espacios, sin que esto

implique una traición o un estado esquizofrénico. Antes que identidades hay estrategias para conseguir cosas, sean éstas un sueldo, estima, ambas u otras.

Pero aclaremos que esto no obedece al crítico sino al medio, porque el mismo crítico que colabora con el “gran diario”, fuera de esa estructura puede recurrir a un tipo de concepción crítica diferente, donde tiene libertades y formas de pensamiento y escritura también diferentes. Esto mismo sucede con el artista. No ofrece el mismo tipo de producto estético cuando trabaja de forma independiente al que hace cuando es contratado. (Irazábal, 2005: 20)

Consideramos importante introducir aquí la problemática de las injerencias entre diferentes campos de fuerzas (constituídos en torno a un capital deseado según lo explica Bourdieu), ya que como hemos señalado, el campo del arte y el del periodismo confluyen e interactúan en el caso de la crítica teatral. Pierre Bourdieu (2010) analiza las relaciones entre ambos afirmando que el segundo se impone sobre el primero.

El campo periodístico hace recaer sobre los diferentes campos de producción cultural un conjunto de efectos que van ligados, en su forma y eficacia, a su estructura propia, es decir, a la distribución de los diferentes periódicos y periodistas según su autonomía en relación con las fuerzas externas, la del mercado de lectores y las del mercado de anunciantes. (Bourdieu, 2010: 85)

Nos gustaría aquí revisar esta tesis. Es posible que en algunos casos esto sea así, tal como lo describe el autor, pero consideramos que las relaciones entre estos campos deben ser observadas y descriptas en cada contexto, dando cuenta así de la singularidad de los procesos sociales. Por eso traemos un caso en particular que nos permite complejizar el análisis. Pero antes de pasar a Felisa, re-posicionemos la crítica.

La crítica como obra entre obras

En este trabajo nos proponemos indagar en la crítica teatral y cinematográfica pensando en ésta como otro participante en la producción cultural de una sociedad, que no sólo comenta lo realizado sino que tiene ella misma efectos performativos (Buttler, 2002), en el sentido de realizar las realidades que enuncia. A través de la crítica, la obra criticada continua moviéndose y surgen nuevas, por eso consideramos a la crítica como otra obra.

Para muchos de los que practican este oficio es importante reconocer a la crítica como texto² con valor propio. Este fue un lugar disputado por aquellos que intentaron darle autonomía a la actividad en cuestión:

Considero que la crítica es un género que reacciona y no acciona. Esto significa que ante un determinado producto, la acción original del artista, el crítico reacciona, pero una vez recibido ese estímulo original se llega a la creación de un texto autónomo, el texto crítico. Esta idea nos acerca a una concepción de la crítica como algo permanentemente variable, que cambia a medida que cambian las estéticas o las poéticas. Un crítico abierto a la reflexión artística que emite el teatrista, debe inevitablemente ir buscando la forma de acompañar esa reflexión. (Irazábal, 2005: 21)

Frente a esta propuesta, nos parece interesante hacer otro giro y cuestionar esa “autonomía” que la producción crítica habría ganado, colocándola en un campo artístico constituido por fuerzas que se afectan intractivamente³ sin preexistirse unas a otras. Quitarle autonomía al texto crítico no es restarle importancia ni potencialidad creadora, al contrario. Lo que queremos expresar aquí es que, si bien la crítica es una producción con un valor propio, no sería fecundo pensarla como algo externo a los otros textos del campo teatral con los cuales dialoga y se constituye. Dejamos otra vez incompleta a la crítica para reconocer que ella sola no puede existir, como tampoco puede hacerlo la película u obra teatral.

Para pensar estas imbricaciones es iluminador el trabajo de Howard Becker quien propone realizar una sociología de los trabajos artísticos atendiendo a los mundos del arte, que “consisten

2. Cuando usamos este término no referimos a un texto escrito, sino a una discursividad materializada en diferentes soportes.

3. El concepto de intractividad de Karen Barad propone superar la visión de identidades cerradas que se encuentran, para pensar entidades que se hacen con los otros y no fuera de la relación.

en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo y tal vez otros definen como arte” (Becker, 2008: 54). Según esta propuesta, la tarea no consiste en trazar una línea divisoria que separe a un mundo de arte de otros sectores de la sociedad, sino buscar y reconstruir —analíticamente— grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellos llaman “arte”. Los mundos del arte existen en la actividad cooperativa de esas personas, no como una estructura ni una organización.

La categoría “mundos del arte” resulta operativa para (re)colocar la crítica (las personas que la realizan) como agentes participantes de las redes cooperativas del quehacer artístico. Esto nos permite pensar la crítica como hacedora de la obra/film antes que miradora y evaluadora de ella. Considerando que la palabra crítica significa tanto separar y analizar, como discernir y juzgar, históricamente se ha asociado esta actividad a una afirmación constatativa de la realidad (decir lo que ella es) antes que performativa (hacerla mientras se dice acerca de esta realidad). Afirma Becker:

Los críticos aplican los sistemas estéticos a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, así como explicaciones de qué es lo que les da ese valor. Esos juicios *crean* la reputación de los trabajos y los artistas. Los distribuidores y miembros del público tienen en cuenta la reputación a la hora de decidir a qué brindar respaldo emocional y económico y eso afecta los recursos que pueden disponer los artistas para seguir adelante con su trabajo.

Hablar de esta forma supone describir la *estética como una actividad* en vez de como un cuerpo de doctrina. Los estetas no son las únicas personas que se dedican a esa actividad. La mayor parte de quienes participan en los mundos de arte hace juicios estéticos con frecuencia. Los juicios, argumentos y principios estéticos constituyen una parte importante del cuerpo de convenciones por el cual los integrantes de los mundos de arte actúan juntos. La creación de una estética explícita puede preceder, seguir o coexistir con el desarrollo de las técnicas, formas y trabajos que constituyen la producción de los mundos de arte, y es algo que puede hacer cualquiera de los participantes. (Becker, 2008: 161-2)

Además de resaltar el carácter performativo de esta actividad, en esta cita Becker señala la necesidad, si queremos entender el funcionamiento de la crítica, de tener en cuenta las condiciones, negociaciones, convenciones e invenciones de esta práctica que se abre más allá del espacio “legitimado” a tal fin. La crítica es un espacio de disputa en el que no sólo intervienen quienes se asumen y/o son reconocidos como habilitados institucionalmente para ello. Los interesados en la película u obra desde diferentes lugares emiten un juicio de valor sobre la misma, no siempre explícitamente. Entonces, las fronteras del campo de la crítica son líneas de negociación también; no sólo lo que se dice acerca de algo es objeto de disputa, sino también la posibilidad de decirlo y que ese decir adquiera valor en un contexto.

Finalmente, nos gustaría terminar este apartado de re-lecturas de la crítica proponiendo entenderla, además de como actividad enlazada a otras con efectos performativos, como *performance* en el sentido que Schechner (2000) nos ofrece, esto es: una actividad realizada al menos por segunda vez que se desprende como copia de otra anterior de la que nunca es igual. En este desplazamiento de la copia queremos presentar a nuestra reina y protagonista: “doña” Felisa.

Felisa: Nuevos medios, viejos dichos. Alternativas y alianzas

Una cuestión relevante para comenzar a pensar el caso de la crítica de Felisa es el contexto virtual donde se inserta, ya que estas condiciones materiales del decir no son una mera cuestión de forma, sino que las especificidades que plantean alteran, a la vez que conjugan, los modos de la crítica “dominante” según la definíamos antes.

La cuestión de cómo los medios digitales abren el juego a nuevas formas de decir (a la vez que resignifican viejas) es una discusión muy presente en el campo de la Antropología Visual en general y en particular en la Antropología de los Medios. Desde esta perspectiva, algunos

autores buscan problematizar las prácticas mediáticas que realizan los sujetos en los actuales contextos de popularización de las tecnologías digitales de la imagen, junto con el desarrollo de programas informáticos y sitios web para compartir imágenes y videos en internet (Ardevol y San Cornelio, 2007). Especialmente remarcan que estas transformaciones comunicacionales operan como condiciones de posibilidad para nuevas prácticas de producción, distribución y consumo de productos culturales.

Nos interesa pensar las actividades que realiza Felisa Crítica en esta misma perspectiva, en tanto sus producciones son realizadas para ser “colgadas” en determinados sitios web, específicamente YouTube y blogspot. Nos preguntamos cómo se organizan y realizan estas particulares prácticas de producción audiovisual “caseras”: la selección de contenidos previa, los objetivos, el proceso de producción, de edición, la audiencia imaginada (Ardevol y San Cornelio, 2007: 2), y cómo se difunden y enlazan a otras discursividades con las cuales se tejen en permanente tensión.

En el caso de Felisa, al consultarle sobre cómo organizan la producción y realización de los videos de crítica, nos comentó que los realiza junto a su hijo. Es él quien aporta la cámara, la computadora y los saberes necesarios para la filmación, edición y final subida de los videos en los sitios mencionados. En este sentido es posible afirmar, junto con las citadas autoras, que las prácticas mediáticas conllevan un conjunto de prácticas relacionadas con el consumo de medios audiovisuales digitales (cámaras, internet) que involucran prácticas relacionadas con la sociabilidad “en términos de creación y mantenimiento de relaciones sociales afectivas y de solidaridad (familiares y de amistad)” (Ardevol y San Cornelio, s/d: 2). Cuenta Felisa sobre el inicio de estas actividades:

Estaba contando una película que había visto en el BAFICI⁴ hace unos años, no sé si china, coreana o japonesa, y que no entendí nada. (...) Esta charla surge estando con mi hijo, mi nuera y mi nietita muy chiquita. Veo que entre mi hijo y mi nuera hay unas miradas y guiños raros. No supe a qué se debían. Cuando nos separamos cada cual a su casa, al llegar a la mía recibo el llamado de mi hijo que me propone comentar cine nacional por internet. Le contesté que no. Pero dejé abierta la posibilidad de pensarlo y que me aclare algo más. Él me explicó que iba a ser sólo ver películas nacionales y comentar como Doña Rosa⁵, la vecina del barrio, si le gustaron los colores, el tema, etc, etc. Al fin, le contesto que vamos a probar, y lo comenzamos a hacer. (Entrevista realizada por las autoras, vía Facebook, febrero de 2013)

A la vez que Felisa repite, también desplaza y transforma; a la vez que se inserta en nuevos medios y usa la posibilidad de darse el nombre que la academia no le da (“Felisa Crítica”), dice que ella “no sabe”, “no entiende”. Con esta ambigüedad juega desde ese lugar de “Doña Rosa” para intervenir en el campo de la crítica teatral y cinematográfica, y lo hace reciclando viejas maneras de una manera muy particular: Doña Rosa también mata, volveremos sobre esto hacia el final. Antes trataremos de describir sus performances, teniendo en cuenta que el análisis que proponemos aquí, desde una perspectiva de corte etnográfico, no se interesa sólo en el contenido del relato oral o lo que se dice de tal o cual obra o film, sino que entendemos fundamental detenernos en el cómo se dice, con quiénes y qué se hace con lo dicho.

Si bien, en una primera instancia, se podría afirmar que las críticas que elabora Felisa se ajustan a los cánones propios de la crítica profesionalizada o especializada –tanto en lo que respecta a la construcción del relato como al comportamiento que asume ante la cámara que registra, sus posturas corporales, su presentación de sí– veremos cómo estas maneras están recicladas en nuevos decires/haceres.

La performance de Felisa

Los videos⁶ de las críticas teatrales y cinematográficas que realiza “Felisa Crítica” comienzan siempre con la imagen de Felisa en lo que podría ser un rincón de su casa, sentada en

4. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Es el Festival de cine independiente más importante de América Latina. Se realiza todos los años durante el mes de abril en la Ciudad de Buenos Aires. El Festival es organizado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y cuenta con un reconocimiento internacional por su trascendencia. Fuente: Wikipedia.

5. Término utilizado en Argentina para referir a la persona que representa el “sentido común”. Remite a un personaje, creado por el periodista televisivo Bernardo Neustadt en los años 80s. Se trataría de un ama de casa, de escasa instrucción pero con conocimientos prácticos de la vida. En el diccionario de lunfardo de *Todo tango* se define el término simplemente como: “ama de casa”. <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca>. (NdE)

6. Todas las críticas realizadas por Felisa se encuentran en formato video.

un sillón de cuerina negra con respaldo y apoyabrazos —de esos que comúnmente pueden encontrarse en oficinas y/o estudios—. Siempre se presenta arreglada con grandes blusones coloridos; algunas veces lleva collares, pulseras, anillo, reloj y/o aros, pañuelo y anteojos. No lleva maquillaje o muy poco. Su pelo es un corte estilo corto ondulado y a veces teñido algo colorado. En su performance presenta características de “una señora”.

Detrás de Felisa, hay un monitor de PC encendido que reposa sobre un escritorio. Tanto el sillón como el monitor son los elementos principales en la construcción escenográfica del espacio donde Felisa desarrolla su performance. Desde ese sillón ubicado en un rincón de su casa en el barrio de Almagro, Felisa nos habla y cuenta acerca de la última película u obra de teatro que fue a ver.

En algunos videos es posible observar elementos en un segundo plano, que nos remiten a la cotidianidad del espacio escenográfico: una bolsa de cartón de un reconocido local de ropa con un moño negro —que parece ser un regalo— apoyada sobre la pared cerca del escritorio, un juguete infantil, las cortinas que cubren la ventana que se encuentra al fondo de la escena. Todo esto nos recuerda que Felisa nos habla desde su casa, o al menos, desde una casa. Así nos invita a un espacio híbrido entre la casa y la oficina, entre lo doméstico y lo profesional.

Lo que ocurre en el monitor merece una descripción en párrafo aparte. Mientras Felisa discurre sobre una película u obra teatral, el monitor está encendido y activo: en la pantalla se observan imágenes que van sucediéndose una tras otra con diferentes efectos de transición —al modo de un protector de pantalla—. Así, por ejemplo, cuando Felisa critica *Carancho* (Trapero, 2010) en la pantalla se suceden diferentes imágenes de caranchos, las aves. Cuando se trata de *Dos Hermanos* (Burman, 2010), podemos ver imágenes de hermanos famosos del cine y la televisión, reales o animados: los Hermanos Pimpinela, los hermanos Lopilatto, los Gemelos Fantásticos, Bart y Lisa Simpson, los hermanos Fonzi, entre otros. Por último, en la crítica de *El Secreto de sus ojos* (Campanella, 2009) en el monitor se suceden numerosas y diversas imágenes del órgano de la visión.

Este montaje que realiza Felisa junto a su hijo, nos remite a aquellas pantallas que detrás del crítico recorren escenas de las películas que se comentan, “ilustrando” las palabras de quien habla. Felisa usa este recurso de manera renovada y con asociaciones muy literales subvierte las maneras de construir autoridad y legitimar el relato de la crítica. Uno se queda pensando al ver las imágenes que secundan a Felisa, ¿hay algo más para aclarar? Pareciera que no, dos hermanos son dos hermanos y los ojos son ojos.

Generalmente acompaña el relato de Felisa una música de fondo, instrumental, que es la misma en todas las críticas, marcando un elemento identitario de sus producciones, como otras lo hacen. Un jazz fusionado alegre acompaña sus palabras.

A modo general, podemos afirmar que en su críticas Felisa comenta —más o menos en este orden—: nombre de la obra o film, director, actuación (actores y personajes), tema y argumento, vestuario, escenografía, fotografía (“colores”), música. Luego, y para finalizar, Felisa nos da su veredicto mediante el otorgamiento de un puntaje que se mide en “felisas”. Este relato así organizado se ve constantemente irrumpido por las diferentes apreciaciones al margen que la “señora” va introduciendo a modo de “bocadillo” o “nota al pie”:

Bueno, fui al teatro... La prima Tatana había llegado recién de Francia. Había estado en Francia, Austria, hablaba bastante bien el francés, tiene muy buena tonada, muy buena dicción en francés, lo cual me gustó mucho. Habla de un /ruvi ev/, la lleva a la chica a la habitación y la chica deja su virginidad en Mar del Plata. Estuvo en Francia, en Austria y ¿y dónde pierde

la virginidad? ¡En Mar del Plata!... El tema de la obra es Mar del Plata 1919. Mirá, si querían contar alguna otra cosa, honestamente no la entendí. Yo le pondría a mi modesto entender un ocho [...] (Crítica de *Ala de criados* de Mauricio Kartún).

En sus originales apropiaciones del oficio crítico Felisa también hace uso de otros elementos, aquellos referidos a la presentación física del crítico, las posturas corporales. Pero en esa apropiación, como ya señalamos, hay una resignificación o una recreación. Los primeros planos que realiza el camarógrafo (su hijo) ponen a la mujer en el centro de la escena, sentada en su sillón, nadie la acompaña. Felisa está sentada, mueve sus manos en movimientos circulares para enfatizar sus argumentos. El plano es siempre de la cintura para arriba. O sea, la crítica, como todo “buen crítico”, trabaja sola, sobre todo piensa, pero sus –a veces extremadas– gesticulaciones le quitan lo inmaculado propio del oficio.

La cámara construye primeros planos que se sostienen a lo largo del video. Los cambios de ángulo se realizan rápidamente señalando que Felisa nos va a decir algo importante dentro del relato, generando expectativa en la audiencia. Estos abruptos movimientos le confieren cierta sensación de *thriller* a la inalcanzable objetividad del discurso crítico y de cualquier otro discurso social.

Felisa dirige sus videos “a quien quiera verlos”, aunque la audiencia imaginada por ella son principalmente los mismos directores de cine o teatro nacionales, especialmente “para que sepan cómo llegan sus películas a la gente común” (Entrevista realizada por las autoras, vía Facebook, febrero de 2013). Esta direccionalidad de los videos puede comprobarse cuando, al finalizar cada una de las críticas, Felisa le habla directa y explícitamente al director (mirando a la cámara) y le comenta sus sugerencias o ideas sobre la producción: “Me encantaría si, de alguna manera, el director me puede hacer llegar que quiso decir, por favooooor!!!” (Crítica de *Mala* de Adrián Caetano, 2013); “Mauricio Kartun, como excelente director, te felicito y ¡adelante! ¡Adelante muchacho!” (Crítica de *Ala de Criados*); “Bueno, Daniel, eh, Daniel Burman, honestamente hubiera querido un poco más, un poco más, un poco más en cuanto al ritmo, un poco más en cuanto al... al... matiz, quizá que me hubiera distraído un poco más la película” (Crítica de *Dos Hermanos*). ¿Quiénes siguen a Felisa? A veces directores, a veces quien quiera verla.

Pequeñas técnicas: romántica, sacerdotisa, opinadora.

Como apuntáramos respecto a la tradición anti positivista en la crítica, todos los comentarios y acciones de Felisa –como la entrega de los “Felisas de macramé”, sus propios premios⁷– están realizados desde un lugar muy personal. Ella comienza el relato incluyéndose explícitamente en el mismo: “Esta semana, no fui al cine, no. Alquilé un dvd, *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel”, o: “Esta semana fui al cine y fui a ver *Carancho*”. En la primera crítica de teatro que hace, nos dice: “Bueno, acá estoy yo, me voy a animar a entrar al mundo mágico del arte, el mundo del teatro. Fui a ver *Rosa Mística*...”.

Felisa mezcla los componentes clásicos de la crítica teatral/cinematográfica con valoraciones que ella tiene respecto a la vida en general y su devolución se vuelve una especie de comentario/reflexión acerca de la vida hecha desde una casa, su casa. Al comentar *Carancho*, dice:

Comienzan un romance –los personajes de la película– pero todo fue muy rápido, o sea, no digo con el tiempo, todo fue muy rápido [...] Me hubiera gustado, si, que pasara más tiempo y que, ehh, la relación en sí cayera de madura, porque ellos podrían haber estado un buen tiempo juntos, tomando mate, tomando café, charlando, dejando que el tiempo pase y no irse a la cama derecho.

7. Los premios “Felisa de Macramé” están organizados por rubros: “mejor director”, “la película más desopilante”, “mejor película”, “mejor opera prima”, “mejores imágenes”, “revelación”, etc. El premio es un llavero tejido en macramé que Felisa entrega a los ganadores directamente, tal como puede observarse en los videos. Dice Felisa en la presentación de los premios: “Es una especie de homenaje a todo lo que me pareció lindo, o bueno, simpático, agradable, el adjetivo calificativo que guste para decir que algo me gustó” (“Premios Felisa de Macramé. Parte 1”). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rjdMr_fcWeo. Última consulta: 21 de marzo de 2013.

Felisa habla un lenguaje coloquial sobre el mundo del cine y el teatro, se atreve a decir “me gustó” y “no me gustó” tal o cual cosa del film, no busca construir un relato objetivo, distanciado del objeto de análisis, propio del profesional de la crítica, del “especialista”.

Y la verdad, yo no voy al cine para negativizarme, voy al cine a pasar un buen rato, me gusta ver una buena película y me gusta que tenga un buen guion, y este guion podría haber sido un buen guion, pero sin tanto, esto es demasiado, es demasiado fuerte. (Crítica de *Carancho*)

Palabras de “señora”

8. Publicada en AlternativaTeatral.com, Sábado 10 de Julio de 2010. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota482-felisa-y-yo>. Última consulta: 16-03-2013.

Antropólogos como Mary Douglas (1966) plantean que una de las maneras de tratar “la diferencia” en diferentes grupos sociales es la aceptación-integración de la misma a partir de su minorización. Este parece ser el lugar que le dan a Felisa en tanto “diferente”, algunos participantes de la academia. Podemos pensar esto, a partir de una nota de opinión escrita por una persona que se presenta como “crítica teatral⁸” y que fue publicada en la página web “Alternativa Teatral”, sitio que desde 2009 ha publicado en su portada las críticas de Felisa⁹. Quien escribe, se pregunta al comienzo del artículo:

Un ama de casa hablando de teatro, publicando sus opiniones en un medio masivo como la web, sosteniendo el proyecto en el tiempo, me obliga a preguntarme (perdón por el involuntario capicúa) ¿Qué diferencia existe entre Felisa y yo?

9. Según podemos leer en la página web “Alternativa Teatral” es un sitio “autónomo e independiente que aporta las herramientas disponibles en nuestra realidad actual para ponerlas al servicio y difusión del Teatro Independiente. Nuestro objetivo es proporcionar los medios tecnológicos y publicitarios a aquellos que normalmente no los tienen disponibles, potenciando por sobre todas las cosas el hecho creativo”. Ofrece, entre otras cuestiones, cartelera de espectáculos teatrales del país, novedades e información sobre eventos relacionados con el teatro, cursos y talleres, casting y convocatorias, salas y espacios teatrales. Hay un apartado especial en el sitio para “Opinión y debate”, donde se publican notas, informes y reportajes, junto con una compilación de las reseñas y críticas de los medios de prensa y la “opinión del público”. Es en este apartado especial donde podemos encontrar publicadas, junto a las notas de prensa y la opinión del público, las críticas de “Felisa Crítica Teatro”, además de las críticas realizadas por el staff de Alternativa teatral.

Esta duda existencial es resuelta inmediatamente mediante el recurso a la diferenciación entre crítica y opinión. Si bien, razona esta crítica, ambas constituyen juicios de valor, son de carácter público y se refieren a cosas debatibles (“obras de arte”), una opinión “sería un juicio de valor que cualquier hijo de vecino puede dar”, por tanto es subjetiva y no requiere especialización de ningún tipo. Mientras, una crítica sería “una opinión experta”. Es experta en tanto es profesionalizada y por tanto su ejercicio requiere de una serie de aprendizajes previos; hay que “estudiar” para poder distanciarse del objeto de análisis, relegar la propia subjetividad y alejarse del sentido común. A su vez, está mercantilizada: en tanto profesión, su ejercicio es realizado a cambio de una remuneración monetaria. No se trata de un *hobby* o pasatiempo.

De este modo, Felisa crítica es (re)colocada en el lugar de la opinión y de este modo minorizada en relación con la “crítica profesional”. Desde este lugar menor el aporte de Felisa “es sumamente valioso para el campo teatral, porque explicita la visión del sentido común”. Ante una especie de ataque a cierta hegemonía discursiva, los establecidos reaccionan cerrando filas y reordenando las posiciones de los recién llegados, en este caso, al campo de la crítica teatral. A simple vista, Felisa también se colocaría en ese lugar. Sin embargo, inspiradas por los estudios *queer*, podríamos afirmar que los estigmas pueden ser utilizados en sentidos distintos a los esperados: “Doña Rosa” se construye desde el lugar de la ignorancia pintoresca, lugar desde el cual también puede asumirse a sí misma como tal y mostrar la capacidad de sus uñas y sus lenguas para alterar el mundo: “Tengo derecho de opinar, aunque no sea una opinión calificada, yo realmente es lo que siento, lo siento de corazón” (Premios “Felisa de Macramé”. Parte Uno).

A modo de cierre

Luego de nuestro recorrido por el campo de la crítica y un primer acercamiento etnográfico al caso de Felisa, podemos decir que es muy placentero para nosotras escuchar sus comentarios y el placer estético, al decir de Mary Douglas, surge de las formas inarticuladas (y el mundo tiene estructuras de gelatina). Quizás el placer que (nos) provoca ver los videos de Felisa tiene que ver con las operaciones que ella realiza al usar y desplazar ciertas normativas en torno a esta actividad. Podemos afirmar que no es sólo ella quien hace originales apropiaciones del oficio

crítico, reafirmando y poniendo en jaque sus certezas y efectos. Cada vez que una obra o una crítica es producida y consumida el mundo está pronto a reproducirse y/o transformarse y estos procesos no se explican solo por la voluntad de alguien, sino también por una extraña mezcla de condiciones, deseos y alternativas:

Es importante pensar a los consumidores como usuarios que trabajan artesanalmente –con la economía cultural dominante y dentro de ella– las innumerables e infinitesimales metamorfosis de su autoridad para transformarla de acuerdo con sus intereses y reglas propias. De esta actividad de hormigas, hay que señalar los procedimientos, los apoyos, los efectos, las posibilidades (De Certeau, 1980: 44).

Y ahora sí nos despedimos, con Felisa, como no podría ser de otra manera:

El tema es un tema fuerte, y que yo no me integro a este tema, o sea que lo estoy viendo de costado, no me parece malo, eh? El tema no me parece malo... ahora me doy el tupé de calificar cosas. Siete felisas.

BIBLIOGRAFÍA

ARDEVOL, E. SAN CORNELIO, G. (2007), “Si quieres vernos en acción: YouTube.com” Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 10.

BADIOU Alain (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires.

BARAD Karen (2003), “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” in *Signs: journal of women in culture and society*, vol. 28.

BECKER, Howard (2008), *Los Mundos del Arte: Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (2010), *La dominación masculina y otros ensayos*, Editorial La Página, Buenos Aires.

BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.

DE CERTEAU, Michel (1980), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México.

DOUGLAS, Mary (2007) [1966], *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Nueva Visión, Buenos Aires.

FIGUEROA Jorge (2005), “Objetividad & Subjetividad en la Crítica” en *La Crítica Teatral. Cuadernos de Picadero n 8*, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires. Pp. 34-36.

IRAZÁBAL, Federico (2005), “La incerteza como principio constructivo” en *La Crítica Teatral. Cuadernos de Picadero n 8*, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires. Pp. 17-22.

PASSARINI Miguel (2005), “Las referencias de la crítica en el teatro contemporáneo: huellas, marcas, distancias”, en *La Crítica Teatral. Cuadernos de Picadero n 8*. Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires. Pp. 27-29.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Bordes/Manantial, Buenos Aires.

SCHECHNER, Richard (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

SCHER Edith (2005), "La crítica como arena de combate" en *La Crítica Teatral. Cuadernos de Picadero n 8*. Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires. Pp. 32-34.

SEOANE, Ana (2005), "El crítico teatral. De referente a espécimen en vía de extinción" en *La Crítica Teatral. Cuadernos de Picadero n 8*, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires. Pp. 23-26.

TOSSI, Mauricio (2005), "Subjetividad y objetividad: dos almas en pugna" en *La Crítica Teatral. Cuadernos de Picadero n 8*, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires. Pp. 36-38.

FUENTES

Blog *Felisa Crítica* de Teatro: <http://felisacritica2.blogspot.com.ar/>.

Blog *Felisa Crítica* de Cine: <http://felisacritica.blogspot.com.ar>

Página web Alternativa Teatral: <http://www.alternativateatral.com>

María Lucía Tamagnini

María Lucía Tamagnini es licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha investigado cuestiones relacionadas con las políticas culturales de la provincia de Córdoba en los últimos 10 años. Actualmente realiza el doctorado en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC) en el marco de una beca doctoral de CONICET. Participa también de proyectos artísticos como el programa radial "Atrache Ymoche" emitido por Trece Radio, la radio on line de Casa13.

Contacto: lucia.tamagnini@gmail.com

Jimena Garrido

Jimena Garrido, interesada en los estudios de la performance, trabaja en el área de antropología de las corporalidades en la intersección entre ciencia y arte. Profesora en Historia, lleva adelante un proyecto doctoral con beca de CONICET. Desde 1999 se forma y trabaja como actriz, bailarina y dramaturga.

Contacto: jimegarrido@hotmail.com