

LAS REVUELTAS Y LAS QUERELLAS DEL ARTE

Liliana B. López

Universidad Nacional de las Artes

l.lopez@iuna.edu.ar

Resumen

Las revueltas del arte tienen correlatos discursivos que pueden propender a la generación de querellas. Repasaremos algunos hitos en la diacronía en los que a los cambios de paradigma en materia artística, les sucedieron reposicionamientos críticos y teóricos, debates intersubjetivos y relativamente contenidos por redes institucionales, poniendo especial énfasis en las artes escénicas contemporáneas. En la medida en que éstas ponen en tensión y/o prescinden de varios de los fundamentos críticos clave de la modernidad, tales como el gusto, la originalidad, la novedad, la complejidad, así como las fronteras interdisciplinarias cuya porosidad pone a prueba las taxonomías y categorías en forma continua. La debatida relación arte-vida, los intersticios de lo real, las innovaciones tecnológicas que alteran la definición de artes de la presencia, los modos de producción y la reproductibilidad técnica son algunos de los ejes en los se centran los debates modernos/ contemporáneos en materia de arte que analizaremos metadiscursivamente.

Arte, Revueltas, Querellas, Crítica, Teatro argentino

El papel del crítico ¿no consiste en situar determinados espectáculos dentro de ese contexto cambiante, confuso, todavía no purificado y jerarquizado por la historia, que es el arte dramático en trance de hacerse? Presente: En ese presente de varios años de espesor que es como el horizonte de nuestro pensamiento cotidiano... Henry Goubier "La crítica teatral"

Ligada al campo semántico del Derecho, la cuarta acepción del *Diccionario María Moliner* para el sustantivo *querella* es la de “discordia, discusión, riña”. En materia de arte, tiene una extensa y prestigiosa tradición, cuya emergencia más notable fue en el origen de la Modernidad, en el siglo XVII, con la célebre y extensa Querella de los Antiguos y Modernos. Los términos de esta disputa (los clásicos *versus* los contemporáneos) constituyen la médula de la misma modernidad (Highet, 1978; Jiménez, 2010), en la medida en que reproducían, en el campo semántico de las prácticas artísticas, la tensión entre lo antiguo y lo nuevo, que atravesaba otras esferas. Los criterios en pugna, el canon y el gusto literarios, enmascaraban cuestiones políticas más complejas.

Las resonancias y/o las renovadas versiones de tales querellas tuvieron continuidad y expansión regional, ya que podemos identificarlas en las disputas que atravesaron el arte argentino desde finales del siglo XIX, centralizadas en la construcción metadiscursiva que postulaba la existencia del “arte nacional”, principalmente en el espacio de producción de la prensa gráfica.

En 2010, una ópera hablada, *Apátrida, doscientos años y unos meses* de Rafael Spregelburd, expuso una contienda en el área de las artes plásticas acaecida en 1891, entre el pintor Eduardo Schiaffino y el crítico Enrique Auzón, que finalizó con un duelo¹. La disputa giraba alrededor de los temas, motivos, estilos y técnicas que debían apuntalar esta construcción; así como en el teatro y la literatura, la cuestión de la lengua, los personajes y los escenarios devino central. En las polémicas en torno al criollismo se puede advertir un movimiento de recuperación de lo nativo y lo gauchesco, como estrategia ante la circulación de lenguas extranjeras a partir de las grandes oleadas inmigratorias, y en particular, de los cruces que dieron lugar al *lunfardo*, al *cocoliche*, entre otras posibilidades de variación lingüística. Alrededor del primer Centenario, varios agentes del incipiente campo intelectual produjeron diversas querellas

1 Al respecto, en (López, 2011) he situado la polémica en su contexto y el tratamiento de la misma en la *Sprechoper* de Spregelburd.

alrededor del concepto de identidad nacional, alrededor de la pregunta “¿Somos nación?” (Altamirano/Sarlo: 1980). Dado que al teatro se le asignaba un rol didáctico de crucial importancia -considerando el analfabetismo de buena parte de la población- los que abogaban por el cumplimiento de la normativa de la lengua, discutían acaloradamente con los dramaturgos de la época, especialmente con los comediógrafos y saineteros sobre esta cuestión. La cuestión de la lengua era la que afloraba en la superficie, pero no resulta difícil entrever que la cuestión de fondo era de alcance social y político.

Los metatextos de la crítica teatral pueden orientarnos acerca de las funciones de la misma y establecer los roles que se autoasigna en los distintos contextos, en tanto parecen obedecer a una serie de “dictados” que la trascienden. En primer lugar, habría que preguntarse dónde se originan estos mandatos, hasta qué punto son explícitos y conscientes, y si son fijos o estables. Si coincidimos con Adorno (1973) en su consideración sobre el origen histórico de la crítica de arte y en su distinción de las funciones del sujeto crítico, las que al mismo tiempo que variables, tienden a distanciarse cada vez menos o a casi fusionarse con la “objetividad” dominante, un razonamiento que lo lleva a la conclusión de que “...los críticos también ayudan a tejer el velo”, cabe preguntarse si esta fusión es inexorable y cuál sería la “objetividad” dominante de nuestro tiempo. En otros términos, se trata de suscitar un interrogante sobre los roles de la crítica teatral que se practica hoy, para lo cual puede ser productivo repasar algunas operaciones y paradigmas de lectura, que se hacen evidentes justamente en el momento en que se vuelven inactuales. Poniendo a prueba una vez más la existencia de contactos entre el campo literario y el campo teatral, recordamos que Borges escribía: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil”(1974:747). Y es quizás, porque para la crítica actual han dejado ser productivas, por ejemplo, las antinomias como sistema ordenador del *corpus* teatral,

es que éstas se hacen visibles, a la vez que permiten que nos interroguemos sobre los modos de lectura en el presente y sobre la existencia o ausencia de paradigmas².

Al circunscribirnos al panorama a la crítica teatral, se trata de observar los “contenidos” de esos términos, que no son fijos ni estables, aunque algunos han tenido una dilatada presencia y permanencia dentro del sistema. Si nos remontamos al momento de conformación del *campo intelectual* porteño (Bourdieu: 1967, Altamirano/ Sarlo: 1980), en la fase de *afirmación* de la crítica teatral, paradójicamente ésta se posicionaba en un orden de preexistencia con respecto a su objeto. Reclamaba en primer término el contenido “teatro nacional argentino”, en una singular oposición a todo lo que no se adecuaba a ese término, lo que incluía a la casi totalidad de producción tanto local como extranjera. Esta formulación era apriorística, ya que la realidad de la cartelera no cubría sus expectativas. Sin embargo, como en pocas ocasiones, la demanda estuvo formulada con tanta precisión: incluía la totalidad de los aspectos de la actividad, comenzando por la lengua —en el marco de las polémicas sobre el criollismo—, siguiendo por los “temas”, el modo de actuación, junto al reclamo de una competencia previa para el logro de una interpretación “adecuada”. Las consignas eran prescriptivas y dirigidas a un interlocutor múltiple: empresarios, autores, actores, público; la crítica se constituía discursivamente como el único agente del campo cultural poseedor de la fórmula para concretar el objeto y la atribución de hacerla explícita.

En las décadas del treinta al cincuenta comenzó a cristalizarse una nueva antinomia, acompañada por su querella correspondiente, vinculada a los modos de producción: “teatro de arte *versus* teatro comercial y /o profesional”, en la que el segundo término englobaba a los modos de producción existentes, mientras que el primero emergió

2 La etimología de la palabra antinomia nos remite a la Ley, y su definición, a una contradicción entre dos leyes o dos principios: la crítica, entonces, opone en un orden aparentemente o primariamente estético, un orden y un desorden.

en el proyecto del teatro independiente a partir de 1930. Más allá de escaso peso funcional en el sistema teatral y en relación con la totalidad del campo cultural, vemos que resultó exitoso desde el punto de vista del discurso crítico historicista desde los cuarenta hasta mediados de los sesenta.

En ese lapso tomó cuerpo otra querrela derivada de una antinomia que hasta entonces sobrevivía en forma latente, ya que el primer término no tenía oposición declarada; nos referimos a la del “realismo *versus* vanguardia”, cuya discusión se extendió más allá de la década del sesenta, y que incluso cuenta con algunos antecedentes sobre el alcance y la inmutabilidad del primer término. Debemos circunscribirnos a los testimonios en soporte gráfico, aunque la querrela circuló por otros carriles, como en los debates posteriores a las funciones de Teatro Polémico; así es que en la década del cuarenta, durante varios números de la revista *Conducta*, órgano institucional de Teatro del Pueblo, se debatió sobre el realismo en el arte, una discusión que abarcaba a la plástica, la literatura y el teatro, cuyo punto de inicio fue en el número 11 (mayo de 1940) el artículo de Antonio Berni, titulado “Nuevo realismo”, donde postulaba la necesidad de un realismo de vanguardia, no verista ni mimético como reclamaban los “puristas”, no “una máquina registradora de objetos visibles o un afán de competir con el aparato fotográfico”; a continuación, en “Hacia un nuevo realismo”, Octavio Rivas Rooney proponía mediante ejemplos extraídos del teatro de Laferrère, el modelo del realismo costumbrista, al que oponía la experimentación de vanguardia. En el número siguiente (junio/julio 1940), Blas Raúl Gallo, lo cuestionaba duramente en “Contestando a O. Rivas Rooney”, y abría la discusión al terreno ideológico y político, y, por último, en el número 14 (noviembre-diciembre 1940), Emilio Satanowsky, en “Un realismo de ficción”, continuaba el desplazamiento hacia este campo, construyendo una nueva antinomia: el arte socialista, sustituyendo al arte proletario.

A mediados de la década del sesenta, la actividad del Instituto Di Tella en las artes escénicas dio origen la querrela -que también nu-

cleaba una antinomia- conocida como la polémica entre “realistas *versus* absurdistas”, que se agotó al finalizar la década. Tuvo instancias fuera de la gráfica, ya que en parte se desarrolló en un programa radial; su reconstrucción parcial es posible gracias a los cruces producidos entre las publicaciones especializadas *Talía* y *Teatro XX*, y especialmente en el interior de la segunda. Algunas de ellas fueron: 1) *Talía* n° 30 (1966): el artículo de Edmundo Eichelbaum, titulado “Hacia una vanguardia”. 2) en el mismo número, la segunda parte del “Panorama del teatro argentino en los últimos años”, de Luis Ordaz; en el que advertía sobre un cambio de plan en la continuidad temática de la nota, (cuya primera parte había aparecido en el número anterior) debido al surgimiento de una polémica originada en un medio radial, el “Semanario Teatral del Aire” que dirigía Emilio Stevanovitch por LS1 Radio Municipal, a raíz de la obra de Carlos Gorostiza, *Los prójimos*, y la crítica a la misma realizada por Edmundo Eichelbaum. . Las posiciones divergentes consistían en que para Ordaz, la tesis de la pieza era “conceptualmente peligrosa”, mientras que Eichelbaum la defendía. Ordaz relata el proceso de la polémica, a la que luego se sumaron en la mencionada audición, otros dramaturgos y críticos: Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Ricardo Halac, Germán Rozenmacher, Edmundo Eichelbaum, Leopoldo Maler, con la inclusión de Ordaz que se responsabilizaba afirmando: “...y, por supuesto, nosotros, que provocáramos el conflicto”. Luego se agregaría Carlos Gorostiza. Por otra parte, detalla la existencia de un “cartel compromiso”, colocado en la sala donde se representaba *Los prójimos*, firmado por los dramaturgos recién mencionados, a los que se adhirieron Carlos Somigliana y Rodolfo Walsh, de quien reprodujo un fragmento de sus palabras:

Se establecía un punto de partida claro: “la búsqueda de un estilo expresivo que nos represente, que nos diferencie y que nos reconozca”; y la exigencia imposter-gable de un “teatro nacional auténtico y vital”. Concluía afirmándose que nuestra dramática “seguirá viviendo en la medida que exprese al hombre argentino de hoy”.

Estos postulados eran compartidos por Ordaz, pero advertía una contradicción o distancia entre ellos y los resultados, es decir, las obras dramáticas. Su tesis era la siguiente:

Lo traicionan, no porque nieguen o se evadan de la realidad circundante, sino porque limitan su visión de manera harto caprichosa y, en definitiva, se está creando un teatro nuevo, en el cual sólo caben personajes fracasados de la índole más diversa, frustrados de distinto calibre y mediocres de toda laya.

La cuestión radicaría en el grado de “compromiso” de este “nuevo realismo”, que al decir de Ordaz “...se especializa y se engolosina en el testimonio de todo lo negativo que se observa en nuestro entorno”. Como ejemplo de otra especie de realismo, Ordaz oponía el *canon* conformado por Florencio Sánchez y Laferrère, mientras que Gorostiza entendía que “se puede ser realista reaccionario, realista conservador y realista de vanguardia”, ubicándose junto con los demás autores en el último grupo; a esta posición, Maler opuso el concepto de “realismo de retaguardia”, por considerar que se trataba de “un simple traslado quietista, sin proyección, que se limita a copiar trozos de una realidad que existe, pero elegidos (los trozos, las situaciones, los personajes) caprichosamente”. Después de intentar varias denominaciones (*realismo crítico, realismo fotográfico, realismo psicológico, realismo costumbrista, neo-realismo con retraso*), Ordaz finalmente optó por la definición “teatro de callejón sin salida”; calificación que retomará en 1970, cuando realizó la crítica de *El avión negro*:

Sentimos una gran estima por las obras de los autores nombrados, más allá de las reservas apuntadas en cada circunstancia, si es que existían. El fundamental, en algunos casos, era el que nos llevara a calificar algunas de las piezas dentro de lo que llamáramos el “teatro del callejón sin salida”. (...) en la mayoría de los sketches de

“El avión negro”, observamos, en substancia, esa misma concepción de encierro que criticamos. (...) Entendemos que los cuatro autores se encuentran tan inmersos en la tragedia que vivimos, que no ven la salida. (n° 37).

2) La escisión producida en la revista *Teatro XX*, a raíz de los premios a la actividad de la temporada de 1965. El jurado estaba integrado por cinco miembros: Jorge Andrés, Pedro Espinosa, Arnoldo Fisher, Ernesto Schóo y Kive Staif. En el n° 19, última aparición de la publicación, se anunciaron los resultados de la votación, junto a una nota titulada “El jurado y la furia”. Luego de arduos debates, el premio a “la mejor obra estrenada de autor argentino contemporáneo” fue otorgado a *El desatino*, de Griselda Gambaro, y apuntalando esta decisión, el premio al mejor director fue otorgado a Jorge Petraglia, director de la misma –compaticado con Santangelo por la puesta de Ann Jellicoe-, y el de mejor actriz, a Lilian Riera, por el personaje de La madre. Según el relato de las discusiones, el punto más álgido de la discusión fue protagonizado entre Kive Staif, que proponía *El desatino*, y Pedro Espinosa, quien prefería declarar desierto el rubro, aunque se inclinaba por dos obras de Halac, *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*. Las discusiones siguieron en los otros rubros, y como conclusión se señalaba que

Pocos días después, los premios y menciones nacidos de tan tempestuosa reunión empezaban a ser tema de confusos sueltos periodísticos. Semanas más tarde eran la causa de la renuncia de Pedro Espinosa a la secretaría de redacción de *Teatro XX*, que se publica por separado.

Efectivamente, bajo el título de “Dos renunciadas”, Pedro Espinosa y Edmundo Eichelbaum explicitaban por separado las razones de las mismas. En el primer caso, Espinosa cuestionaba el resultado de la votación de los premios, especialmente los compartidos (mejor di-

rección y mejor escenografía), pero ante todo, resurgió la cuestión de la recepción de la neovanguardia. Con respecto a la obra de Gambaro, afirmaba que

Premiar como la mejor obra a “El desatino” de Griselda Gambaro, es inclinarse hacia la abstracción, hacia el escamoteo de la realidad, hacia lo irracional que, hoy, en nuestro medio, en nuestra particular situación histórica, es optar por lo reaccionario.

En la misma línea, opinaba sobre el premio a Alberto Cousté (por *No hay piedad para Hamlet*):

...es ya, decididamente alarmante. Estos experimentos irracionales que tratan de fundamentarse con frases rebuscadas desprovistas de cualquier formulación teórica digna de ser tenida en cuenta, son la consecuencia directa del despiste de algunos niños juguetones.

[...] Como entiendo que es profunda mi discrepancia con una actitud tan importante como es la de premiar la actividad teatral del año, actitud que compromete a la revista en pleno y que es signo de su orientación (o de su desorientación) me separo de su núcleo directivo de manera manifiesta y pública.

La nota de Edmundo Eichelbaum, coincidía en cuanto a los motivos de la discrepancia:

Desde luego, no pretendo que mis puntos de vista sobre teatro sean los que contengan la verdad revelada, pero simplemente no deseo compartir una publicación con

quienes descubrieron grandes valores, por ejemplo, en “El desatino” de Griselda Gambaro, ni tampoco con quienes encontraron importante la dirección de Santángelo de la pieza “Lo que hay que tener”.

Al pie, Kive Staif firmaba “Una respuesta”, en la que respondía a las acusaciones, negándose a entablar una polémica que ya había estallado, que marcaría el fin de la publicación, y que continuaría esporádicamente, hasta inicios de los años setenta (por ejemplo, en 1969, Ricardo Halac en “Pesquisa en torno de un cadáver que respira” (Argentores, n° 1) desde el “realismo”, mientras que, desde el otro término, en la revista *Talía* (n° 39/40) en 1971, Griselda Gambaro tenía a su cargo la nota editorial, lo que, por otro lado, da cuenta del desplazamiento de la neovanguardia hacia el centro del sistema. En “¿Por qué y para quién hacer teatro?”, inscribía su discurso en el de Jorge Lavelli, refrendando y también cuestionando algunas de sus afirmaciones, tal como el lugar del teatro en la sociedad.

Los paradigmas de la crítica en ese momento seguían adjudicando al teatro un rol pedagógico y político, tal como sus antecesores decimonónicos; de allí que adscribían a la poética del realismo, al teatro de representación, al teatro de tesis. En tensión con esta postura, desde el Grupo Lobo que dirigía Carlos Traficc, se proponía una línea teatral que retomaba consignas artaudianas. Uno de sus integrantes, Robertino Granados, rememoraba esta situación:

Cuando, en 1968, el Grupo Lobo dio una conferencia donde se quemó un objeto acartonado con los nombres de los más conocidos críticos de teatro, se aulló invocando a Benita Puértolas, se burló a los creyentes de Stanislavsky con la exhibición de un cartel donde se leía “El teatro se hace sufriendo” y se abofeteó tímidamente a los espectadores, el crítico Miguel Briante, que era un metódico de la riña, se quejó desde la revista

Confirmado de que no haya habido derramamientos de sangre: “Si se hubiese causado siquiera una nariz sangrante, quizás se hubiese presenciado una revolución teatral y no lo que apenas resultó: un talentoso coqueteo con la audacia”.³

La cita resulta reveladora del clima cultural de la década del sesenta. Me aventuro a afirmar, basándome en varios testimonios, que los dos espectáculos que el Grupo Lobo realizó en el Instituto Di Tella, *Tiempo Lobo* (1968) y *Tiempo de fregar* (1969), en la actualidad hubieran sido catalogados de “teatro expandido”, “teatro posdramático” o “teatro performático”, mientras que, en ese entonces, apenas fueron considerados como pertenecientes a la categoría “teatro”, y mucho menos, una “revuelta”. Y agrega:

Luego de ver *Tiempo de fregar*, Ernesto Schoó, nostálgico de la orgía griega o romana, se quejó en Primera Plana de que las provocaciones al público fueran unilaterales y su máxima expresión, el roce de una camiseta sudada. Sin embargo, para los tiempos de Juan Carlos Onganía ya era demasiado (reportaje citado).

El cierre del Instituto Di Tella en 1970 y el agitado contexto político argentino dieron comienzo a una diáspora, a la interrupción abrupta de los proyectos en todos los campos artísticos, sociales, políticos. A partir de 1983, el mecanismo parecía recomenzar con el marcador en cero, en especial en lo que respecta a las artes de la presencia, como el teatro.

En los ochenta y noventa las polémicas renovaron sus términos: teatro dominante vs. teatro emergente (joven, nuevo, off, under, alternativo, marginal), teatro de texto o teatro de la palabra vs. teatro de

3 Robertino Granados, “He visto a las mentes más brillantes de mi generación”, Suplemento Radar, diario Página 12, 8 de junio 2003.

imagen, entre otras, que fueron consumiéndose en su propio chisporroteo verbal.

El discurso de la crítica actual no formula antinomias, que, como hemos visto, solían ser la médula de las contiendas. La pregunta obligada podría formularse así, ¿no hay querellas porque no hay revueltas? La crítica teatral, ¿se ha replegado, y, como afirma Marc Jiménez, “tiende a orientarse hacia la promoción indiferenciada de los bienes culturales” (2010: 29). En ese caso, se encontraría en un callejón sin salida. Sin embargo, esto no significa que haya desaparecido la *función crítica*. Por el contrario, ésta parece haberse desplazado hacia el arte mismo, y en esa nueva localización, las prácticas artísticas son protagonistas de la revuelta. Es el mismo objeto artístico el que crea su crítica, el que crea un ojo para que pueda ser visto, a partir de la singularidad de un lenguaje que inscribe su propia teoría. (López, 2007).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. (1973). “La crítica de la sociedad y de la cultura”, en *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (Apr. - Aug., 1980). “La Argentina del Centenario: Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En revista *Hispanérica* (Año 9, No. 25/26) , pp. 33-59.
- Berman, Marshall. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (Traducción de Andra Morales Vidal) Madrid: Siglo XXI.
- Berman, Marshall et al. (1991). *El debate modernidad-pos-modernidad*. Nicolás Casullo (compilador) Buenos Aires: Puntosur.
- Borges, Jorge Luis. (1974). “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en: Obras completas, Buenos Aires: Emecé, pág. 74
- Bourdieu, Pierre. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”, en AA. VV., *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Gouhier, Henry. (1992). “La crítica teatral”, en T.W.Adorno y otros, *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila.
- Highet, Gilbert. 1978 (1949). *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, Marc. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu/ editores.
- Jitrik, Noé. (1970). “Bipolaridad en la historia de la literatura argentina”, en *Ensayos y estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- King, John. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.
- López, Liliana. (2007) “Territorios baldíos de la crítica teatral”, en www.territorioteatral.org.ar, (Nº 1, mayo).
- López, Liliana. (2011). “Intersecciones y divergencias de la crítica

teatral en el Bicentenario”, en *Topología de la crítica teatral II*. Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas, IUNA. pp.37-45.

- Pellettieri, Osvaldo. (1995). “La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969): gritos y susurros”, en *Teatro y teatristas*, Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 67-79.
- Sloterdijk, Peter. (2007) “El arte se repliega en sí mismo”, en revista *Observaciones filosóficas*, Valparaíso.
- Revistas *Conducta, talía, Teatro XX, Argentores*.
- *Diccionario María Moliner* en línea.