

**El teatro como acontecimiento memorialista: dispositivos poéticos de estimulación  
(reflexiones en torno a la crisis del teatrista “ilustrado”)**

**Dr. Jorge Dubatti**

**Resumen**

Desde el punto de vista de la Filosofía del Teatro, tendencia teórica que vinimos desarrollando desde hace más de una década, el teatro “sienta” una zona de experiencia convivial-poética-expectatorial que en una de sus dimensiones estimula el ejercicio de la memoria. Nos proponemos en esta ponencia destacar diferentes formas y procedimientos teatrales de estimulación de la memoria, tomando como casos de análisis obras de Postdictadura en Buenos Aires (Ricardo Bartis, Mauricio Kartun, Susana Torres Molina, Alejandro Acobino, Lola Arias)

## **El teatro como acontecimiento memorialista: dispositivos poéticos de estimulación (reflexiones en torno a la crisis del teatrista “ilustrado”)**

En el teatro argentino han proliferado durante décadas los discursos que validan al artista como un guía político, moral y humano. Llamamos “teatrista ilustrado” o “teatrista autoridad” a esa función de referencia que, más allá de los saberes específicamente teatrales, es asumida por numerosos creadores del teatro argentino, acentuadamente desde 1930, y en especial en el teatro independiente (Dubatti, 2012: 83 y 100). En este artículo nos proponemos tres objetivos: caracterizar dicha función, trazar su genealogía y consolidación en la historia del teatro argentino, y observar la acentuada explicitación de su crisis en el teatro actual, especialmente en el período de la Postdictadura (de 1983 hasta hoy).

### **El teatrista como guía y rector de los espectadores**

La función del “teatrista ilustrado” o “teatrista autoridad” es encarnada por los artistas, atribuida o reclamada a ellos por cualquiera de los agentes del campo teatral. Se trata de una función que los artistas se otorgan entre sí: a veces se la autoatribuyen (i. e., “mi teatro cumple esta función”), o por humildad se la delegan a otros creadores (“el teatro de mis colegas cumple esta función”), o la generalizan (“el teatro cumple esta función”), o en actitud crítica confrontativa la demandan (“el teatro debería cumplir esta función”); por otra parte, les es atribuida a los artistas por los otros agentes del campo: los técnicos, los productores, los espectadores, los críticos, los gestores, los funcionarios institucionales, etc. La función del teatrista ilustrado o autoridad otorga a quienes hacen teatro (especialmente a los dramaturgos, a los directores y a los actores) saberes sociales, políticos y humanos jerarquizados, así como una eficaz capacidad educativa para transmitirlos, tanto en aspectos temáticos particulares, como en la formación general -política, cívica y moral- de la sociedad. Según esta función, al constituirse en autoridad, el teatrista cumple una misión que lo equipara a un maestro, y por extensión a un guía de la sociedad. La función del teatrista ilustrado se fundamenta en algunos supuestos: en tanto guía y maestro, el hacedor de teatro tiene aquellos saberes que se consideran pertinentes para orientarse y desempeñarse en el campo social, moral y político, y asume por vocación y misión la función de transmitirlos; el artista-maestro sabe más que el espectador-alumno, y eso justifica su función: conoce y reconoce qué debe hacerse, y en consecuencia indica al espectador qué decisiones se deben tomar, qué posiciones asumir, qué situaciones cuestionar y qué desafíos encarar, dentro de qué cartografía de valores ubicarse;

su teatro tiene la capacidad de encarnar esos saberes con pertinencia, y de transmitirlos y comunicarlos objetivamente; el espectador-alumno asiste al teatro con la finalidad de adquirir esos saberes que no posee, de ver aquello que no puede ver de otra manera, o que no quiere ver, o también el espectador tiene la posibilidad de ratificar (si es “formado” y coincide con el maestro) lo que ya sabe a través de la confrontación de sus saberes con los de la autoridad teatral. La función del teatrista ilustrado es una variante contemporánea, compleja y facetada, de la concepción ancestral del teatro como escuela. Usamos el término “ilustrado” no en el sentido tradicional (sinónimo de erudito, académico o ligado al movimiento de la Ilustración), sino en su acepción más específicamente artística: sabio, informado, lúcido. Los saberes del teatrista autoridad no necesitan provenir de la formación académica o intelectual (no siempre frecuente en los artistas nacionales): su ilustración puede provenir de los saberes del autodidacta, pero está avalada por los campos de la política, del arte, del humanismo, del “pueblo”, según cada caso.

Esta función se torna explícita a partir de 1930 en las declaraciones y escritos de Leónidas Barletta, el fundador del Teatro del Pueblo, quien reivindica la figura del teatrista autoridad durante toda su actividad al frente de dicha formación, entre 1930 y 1975, y quien sienta las bases del movimiento del teatro independiente, que en la Argentina sigue vivo -con sustanciales transformaciones- hasta hoy.<sup>1</sup> Los independientes impusieron un concepto del arte de raíz moderna, por la que el teatro es un instrumento para transformar la sociedad y dignificarla, al servicio del progreso, la educación, la moral, la política, la ciencia, una concepción utópica, anticonformista y utilitaria del teatro. En 1964, en Rosario (provincia de Santa Fe), en el marco del Festival Nacional de Teatros Independientes, Barletta realiza el discurso de apertura, en el que afirma:

“Debo expresar ante todo que *independiente* es la más alta categoría que se puede alcanzar en materia de teatro. No desconocemos la labor de los *profesionales*, filodramáticos, aficionados, estudiantiles y oportunistas que empollan en cuanto nido encuentran deshabitado; pero independientes son aquellos artistas que, conscientes de la importancia social del arte, costean con su sacrificio personal la posibilidad de que el teatro, la más alta *escuela de la humanidad*, llegue al espectador en su máxima pureza. Estos son los verdaderos profesionales, aunque carezcan de empresarios, aunque no puedan vivir dignamente de su profesión, porque el país no cotiza dignamente la actividad artística y sólo paga malamente el histrionismo, el espectáculo cuya misión es distraer al público de los problemas fundamentales que lo aquejan. El teatro independiente se siente responsable dentro de la formidable transformación que se opera, en la liquidación de viejos y carcomidos conceptos y en la constante renovación de valores. Queremos llevar el arte puro al corazón del pueblo, ser rectores

---

<sup>1</sup> Sobre la discusión en torno de la continuidad del teatro independiente en la Argentina hasta el presente, véase Dubatti, 2012, *passim*.

de su comportamiento, inspirarlo en el bien, en la justicia, en la generosidad, encendiendo en su alma un ansia de superación moral” (citado por Larra, 1978: 106).

La autoatribución de valores del artista ilustrado establece la idea de que el creador teatral accede por su trabajo, sus reflexiones, su militancia y sus condiciones al conocimiento de la verdad, esto lo hace “puro” en su ética, y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto. El teatro se transforma así, al decir de Barletta, en “la más alta escuela de la humanidad”, y el artista en un educador, un guía, un rector, un ejemplo para la sociedad. Por eso los independientes reivindican su autoconciencia, su teoría, su “ética” y su “princiología”, que los diferencia de los filodramáticos y vocacionales (Marial, 1955: 18), su capacidad de organizarse, su voluntad de lucha y militancia, su agonismo a costa del sacrificio personal, su responsabilidad histórica y los valores y certezas que representan, su coherencia, incluso su dimensión “salvífica”, como afirma Marial en su libro *El teatro independiente*, escrito en ocasión de los primeros 25 años de historia del movimiento: “Se trataba nada más –y nada menos también- que de salvar al teatro” (1955, 36).

### **Genealogía de una función**

Si bien pueden rastrearse antecedentes de esta función en décadas anteriores, creemos que se impone con el surgimiento del teatro independiente hacia 1930. Es entonces cuando continúa en Buenos Aires el auge del teatro comercial con éxitos notables y la “industria teatral” se multiplica por los intercambios productivos (y formales) con la radio y el cine (nacional e internacional): los actores teatrales incorporan estos medios a sus posibilidades laborales. Pero, a la vez, el crecimiento de la radio y el cine produce una reducción del público en los espectáculos de reunión convivial-territorial y favorece los vínculos tecnovivales (que permiten la sustracción de la presencia de los cuerpos de los artistas y anulan la reunión territorial por intermediación tecnológica): la gente escucha los programas de radioteatro en su casa y se multiplican las salas de cine. Esta variable hace que el desarrollo “industrial” sufra importantes transformaciones internas para el teatro, como la declinación del “género chico” y el sainete en los años treinta y su progresiva desaparición en los cuarenta. Las compañías nacionales crecen en número, pero se reduce la cantidad de espectáculos y de funciones: se impone el “género grande”. Según Beatriz Seibel, “también el teatro debe competir con nuevas diversiones públicas, como los campeonatos de fútbol profesional desde 1931, que convocan públicos masivos” (2010: 427). La afirmación del cine es contundente: “Se pasa de unas 50 salas cinematográficas en 1930 a 160 en 1956. En cuanto a las salas teatrales, que son 28 en 1930, se mantienen o disminuyen, hasta avanzar entre 1950 y 1955 a

37” (Seibel, 2010: 427). Y lo cierto es que la cantidad de espectadores teatrales va disminuyendo: en Buenos Aires “varía desde 6,6 millones en 1910 a 7 millones en 1928, y baja a 4,3 en 1930, cuando la población de la ciudad es de 2,3 millones. El público desciende hasta 2 millones en 1943” (Seibel, 2010: 427-428). Crece el índice de espectadores en el cine y el radioteatro episódico tiene grandes éxitos, como *Chispazos de tradición* de Andrés González Pulido, cuyos libretos y partituras se editan y venden semanalmente.

Como reacción frente al teatro “mercantilizado” y el progresivo auge del cine y la radio, ya en los años veinte se multiplican las iniciativas de los teatristas profesionales y de artistas e intelectuales de “vanguardia” artística y/o política (esto es, de izquierda o filoizquierda) en busca de un “teatro de arte”, que contraste con la hegemonía del teatro comercial, construya otras visiones del mundo, sincronice el teatro nacional con las corrientes internacionales y recupere el poder pedagógico de las tablas. Creemos que es en ese contexto que se va afianzando la función del teatrista ilustrado, hasta consolidarse en los años ‘30 con el ejemplo del Teatro del Pueblo y, a través de éste, del “teatro independiente”, forma de producción y ética artística de relevante proyección en la escena argentina y latinoamericana posterior, que constituirá una de las aportaciones más relevantes de la Argentina a la cartografía del teatro mundial.

En los años veinte, en un campo teatral diversificado y fecundo, hay que distinguir dentro de esta tendencia del “teatro de arte” al menos tres líneas:

- la de los “profesionales”, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral (y que de hecho, en muchos casos, realizan éxitos de taquilla);
- la de los “experimentales” que buscan una “vanguardia artística” sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario;
- la de los “experimentales” de izquierda o filoizquierdistas, a los que los mueve el deseo de una “vanguardia política”, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia las ideas de progreso y revolución, un teatro que optimiza sus posibilidades pedagógicas para favorecer el advenimiento de la revolución y una sociedad sin clases y para ilustrar al “proletariado” nacional. Creemos que tanto en la iniciativa es de los “profesionales” y los “experimentales” se va gestando la función del teatrista ilustrado, pero especialmente en la tercera -los “experimentales” de izquierda o filoizquierdistas- se profundizará y sentará las bases para la conformación del teatro independiente.

Detengámonos brevemente en la primera línea interna, la de los “profesionales”. Creadores valiosos que participan en las producciones “industriales” –Vicente Martínez Cuitiño, Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Edmundo Guibourg, Octavio Palazzolo, Enrique Gustavino-, junto a relevantes actores (que también trabajan en el circuito comercial), toman cada vez con mayor responsabilidad la labor de escribir y dirigir obras y crear compañías que, integradas por profesionales e intelectuales, renueven las poéticas de la dramaturgia, la puesta en escena y la actuación, eleven la calidad artística y pedagógica y sincronicen el teatro nacional con las nuevas tendencias europeas, sin perder de vista la taquilla. Hay que poner el acento en este fenómeno de participación múltiple: un director como Armando Discépolo trabaja simultáneamente en el teatro comercial, en el profesional de arte y en el oficial. Ya en 1922 Armando Discépolo –a quien el tema del teatro “profesional” de arte preocupa hondamente- arma la cooperativa Renacimiento, con el apoyo de la Sociedad de Autores. Junto al director, los actores Gloria Ferrandiz, Guillermo Battaglia, Julio Escarcela, Enrique Santos Discépolo, entre otros, se declaran dispuestos a alternarse en los roles protagónicos y afirman: “Jamás sacrificaremos a las urgencias sórdidas del éxito, las virtudes originales de la expresión artística” (Seibel, 2002: 607). Entre los profesionales de la década del veinte, se distingue como dramaturgo y director Defilippis Novoa, quien además de cultivar la modernización de la dramaturgia nacional en forma sistemática a partir de 1924, incorporando procedimientos del simbolismo y el expresionismo en sus obras *Los caminos del mundo*, *El alma del hombre honrado* y *María la tonta* (entre otras), dirige la compañía de Gloria Ferrandiz con una intención programáticamente renovadora.

Es Federico García Lorca quien expresa con precisión el motor que anima la línea de los “profesionales” en los treinta: en sus palabras de homenaje a Lola Membrives en el Teatro Comedia de Buenos Aires (16 de marzo de 1934), el gran poeta español señala que el teatro “ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro, pero hasta la mitad nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado (sic), sacrificio por un fin superior de emoción y cultura” (García Lorca, 2008, VI: 418).

Veamos ahora las dos líneas de los “experimentales”. Según David Viñas la denominación “teatro experimental” comienza a circular en el país a fines de la década del veinte y especialmente entre los grupos de izquierda. El término

“refiere fundamentalmente a una corriente de pequeñas compañías que se organizan en torno de dos presupuestos: 1) el teatro comercial, en auge durante este período, es

inevitablemente y sin excepciones, malo, y hay que ‘sanear’ la producción; 2) el teatro es uno de los medios privilegiados para educar a las masas, por lo tanto hay que restituirle la doble función de ‘enseñar y deleitar’ para no dejar escapar las posibilidades pedagógicas de este medio” (1989: 365).

Para Viñas “los experimentales” constituyen los fundamentos para la formación del teatro independiente, es más, Viñas ubica al mismo Teatro del Pueblo dentro de esta línea. “Los grupos más difundidos de la década del veinte son la Agrupación Artística Juan B. Justo, TEA (Teatro Experimental de Arte), Teatro Libre, Agrupación Cultural Anatole France, La Mosca Blanca, El Tábano. Pero sin duda la más importante fue Teatro del Pueblo, dirigida por Leónidas Barletta”, asegura (1989: 366). “En general los experimentales tienen como héroes dramáticos argentinos a Roberto J. Payró y Florencio Sánchez” (366), agrega.

Sin embargo, a diferencia de lo sostenido por Viñas, en la época el uso histórico del término “teatro experimental” vale para todas las experiencias de “vanguardia”, sean de grupos de izquierda y filoizquierda como de artistas al margen de la actividad política. La expresión “vanguardia”, de empleo frecuente en el campo teatral de los años veinte y treinta, no identifica en la Argentina a la “vanguardia histórica internacional” (el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, según la definición clásica de Peter Bürger), sino que es tomado localmente en su sentido metafórico más amplio de raíz militar: la vanguardia como arte de “avanzada” al servicio de la renovación (ya sea artística o política), puntal de choque, espacio dinámico de riesgo, arrojo y heroicidad sobre un terreno poco conocido, que se conquista con una conducta radical y violenta contra la reacción del enemigo (que defiende lo estatuido, lo tradicional).

Por eso es necesario distinguir dentro los “experimentales” dos líneas: la de los artistas preocupados por cuestiones centradas en lo artístico, y la de los militantes o simpatizantes de la izquierda que exaltan además “la misión social del arte”, ubican el fundamento de valor de su trabajo en la revolución y se sienten vinculados a la representación de la “clase trabajadora”. Cabría para los “experimentales” una polarización interna semejante a la de “vanguardia artística” y “vanguardia política” (en el ya referido sentido más amplio del término “vanguardia”, es decir, modernización). O valdría establecer una analogía aproximada, *mutatis mutandis*, con los grupos de Boedo y Florida al retomar las palabras de Álvaro Yunque: “¿Qué separaba a los jóvenes de esos bandos? Lo que ha separado siempre a todos los escritores: que los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura. Aquellos eran ‘revolucionarios’. Estos, ‘vanguardistas’” (citado por Marial, 1955: 20).

Si bien se puede establecer esta comparación con “Boedo” y “Florida”, es importante aclarar que no se trata de un paralelo: no creemos que esta distinción -proveniente de la literatura, y hoy revisada y cuestionada (véase, entre otros, Pastormerlo, 2002: 293-296)- haya funcionado en el campo teatral, no hubo un “Boedo y Florida” de las tablas. La dinámica del campo teatral es claramente diversa de la del campo literario. En el teatro no hubo dos grupos ni “bandos” (experimentales) como Boedo y Florida, ni dos tendencias prioritarias de su tipo, ni dos espacios de reunión representativos, ni siquiera dos imaginarios claramente opuestos. Los teatristas no se valieron de esos rótulos. El binarismo “Boedo”y “Florida” no es válido para el teatro. ¿Cómo traducir, entonces, el vínculo entre Boedo y Florida y las dos líneas internas de los “experimentales”? Algunos teatristas experimentales comparten con Florida únicamente el fundamento de valor puesto en lo artístico en sí, y algunos teatristas de izquierda comparten con Boedo el fundamento de valor en la revolución. Pero es llamativo que los dramaturgos y directores que también producen literatura en Boedo se permiten, en términos de poética teatral, el uso de procedimientos modernizadores (especialmente del expresionismo) a los que no recurren en sus cuentos y novelas (radicalmente realistas, en su sentido tradicional, siguiendo el modelo de la segunda mitad del siglo XIX). Los exponentes de Boedo diferencian lo que hacen en literatura de lo que hacen en teatro.

Los “experimentales” de la vanguardia artística son menos numerosos y Vicente Martínez Cuitiño, siempre atento a la renovación teatral, ofrece una explicación: se necesita para que prosperen apoyo del Estado, y no lo hay. A su regreso de Europa en 1929, Martínez Cuitiño dicta la conferencia “El teatro de vanguardia”, donde se lamenta de que “una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, como el de Bragaglia en Italia, como los de El Caracol de Rivas Sheriff, o El Mirlo Blanco, de la señora de Baroja, o El Cántaro Rojo de Valle Inclán en España” (citado por Ordaz, 1999: 336).

Sin embargo, esta línea tiene exponentes en los años veinte y en décadas siguientes. Hay que mencionar la labor del teatrista italiano Sandro Piantanida, quien avalado (sin excesivo entusiasmo) por el grupo literario de Florida, publica en la revista *Martín Fierro* el artículo “Para un teatro de arte en Buenos Aires” (Nº 17, del 17 de mayo de 1925). El grupo La Cortina, de María Rosa Oliver y Mane Bernardo, fundado en 1937, suele ser incluido entre los grupos de teatro independiente, sin embargo en sus “Estatutos” de 1940 advierte que se dedica al “teatro experimental” (Dubatti, 2011). Otros grupos son el Teatro Experimental Renacimiento, el Teatro Experimental Espondeo (dir. Wally Zenner), el Teatro Experimental Buenos Aires, el Teatro Experimental Bellas Artes (dir. Cecilio Madanes), el Teatro



Experimental Mascaradas, Teatro Clásico (dir. Pedro Escudero), entre otros. Es llamativo que la mayoría de estos grupos, por su bajo perfil político, no tienen problema en concurrir a las convocatorias que realiza el Estado desde el Instituto Nacional del Teatro (INET) y algunos de ellos participan en las primeras temporadas del Teatro Municipal de Comedia.

Muchos de los “agitadores” iniciales de la “vanguardia política teatral” (la línea de izquierda de los experimentales) se vinculan al grupo Boedo. En 1927 Octavio Palazzolo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, los plásticos Guillermo Facio Hebequer y Abraham Vigo, y el actor Héctor Ugazio crearon la agrupación Teatro Libre, cuya declaración de principios afirmaba: “Aspiramos a crear un teatro de arte donde el teatro que se cultiva no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada donde todo se caracteriza por el retroceso” (Ordaz, 1957: 190). Disuelto rápidamente por el alejamiento de Palazzolo, Teatro Libre se transformó en 1928 en el Teatro Experimental Argentino (TEA), que llegó a estrenar ese mismo año *En nombre de Cristo* de Elías Castelnuovo con actuación de Angelina Pagano y preparaba otras dos obras: *Odio* de Leónidas Barletta y *La barrera* de Abel Rodríguez (finalmente no estrenadas por la disolución del grupo). Las experiencias de La Mosca Blanca (nacida en la Agrupación Anatole France, con la participación de Samuel Eichelbaum, César Tiempo, Aurelio Ferretti, León Mirlás, entre otros) y El Tábano (que se autodefine como “Laboratorio de Teatro” y pone en escena *Los bastidores del alma* de Nicolai Evreinov) fueron efímeras, pero sentaron bases para la creación del “primer teatro independiente de vida orgánica” (Marial, 1955: 57), i. e., el Teatro del Pueblo. Ordaz pone el acento en la participación de Barletta en Teatro Libre, TEA y El Tábano y el aprendizaje adquirido en esas formaciones. Hay que destacar además la labor de la Agrupación Artística Juan B. Justo, fundada en 1927 y vinculada al Partido Socialista, que en la década del treinta se transformará en un teatro independiente. Proyección de estas agrupaciones de izquierda en la década del treinta será Teatro Proletario (1933-1935), dirigido por Ricardo Passano (padre), en el que participan Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebequer y Raúl Larra.

### **El Teatro del Pueblo y la consolidación de una función**

El Teatro del Pueblo, “Agrupación al servicio del Arte”, es creado el 30 de noviembre de 1930 por convocatoria de Leónidas Barletta. Si bien se reconocerá esa fecha como el nacimiento del teatro independiente, el acta fundacional oficial del grupo se firmó unos meses después, el 20 de marzo de 1931. El Teatro del Pueblo funcionará durante casi cinco décadas. Barletta, su gran animador, muere en 1975, pero Raúl Larra recuerda en *Leónidas Barletta, el hombre de la campana* (1978: 83 y 107) que el teatro mantuvo sus puertas abiertas hasta

1977, siguió ofreciendo funciones de espectáculos de su repertorio aunque ya no nuevos estrenos, por decisión de Josefa Goldar, Rosa y Celia Eresky, actrices que acompañaron fielmente a Barletta desde los primeros años. La sala, que se cierra en 1978, será reabierta diez años después, en 1987, por la Fundación Somi, con el nombre Teatro de la Campana.

Cada una de las acciones de Barletta parece estar inspirada e impulsada por la autoatribución de la función del teatrista ilustrado o autoridad. Junto a Leónidas Barletta, que según el acta “por propia iniciativa invita a constituir la entidad” (Larra, 1978: 72), firman los actores Hugo D’Eviari, Amelia Díaz de Korn, Pascual Naccarati, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani, quienes habían participado en las reuniones de los “teatros experimentales” de la izquierda antes mencionados. “Se resuelve nombrar a Barletta director con plenos poderes”, dice Larra (72), y el objetivo es “realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo”. El nombre de la agrupación coincide con el del libro de Romain Rolland, *El Teatro del Pueblo*, que circulaba en Buenos Aires en traducción al castellano desde 1927. Bajo el lema “Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella”, una frase de Goethe, el grupo apunta a la duración, la continuidad y la perseverancia. El plan inicial diseñado por el director incluye un programa a realizar en los próximos cinco o seis años. Como órgano difusor de las actividades y del pensamiento que anima al grupo, se decide publicar la revista *Metrópolis* (de la que saldrán 15 números).

Ya en 1937, frente al desarrollo expansivo de sus tareas cada vez más visibles, la Municipalidad le otorga al Teatro del Pueblo la concesión, por 25 años, del teatro ubicado en Corrientes 1530, con 1250 butacas, camarines y sótano donde guardar utilería. En diciembre de 1943, tras el golpe militar-cívico que instala en la presidencia a Pedro Pablo Ramírez, el gobierno *de facto* exigirá a Barletta que abandone las instalaciones. Ordaz considera que esos seis años (1937-1943) constituyen su etapa más significativa y brillante, “al brindar espectáculos memorables, conciertos, conferencias, exposiciones de nuestros plásticos nuevos o de renombre, de ediciones de autores nacionales y, en fin, de todo lo que puede ser de importancia sustantiva para capacitar al espectador medio y sensibilizarlo artísticamente” (1999: 339). Son los años de una nueva publicación, *Conducta*, revista que llegará al número 27. Recuerda Ordaz: “El precio de las entradas sigue siendo mínimo, la afluencia de público es torrencial y permanente, y colma la sala que ahora hasta debe habilitar el ‘paraíso’” (1999: 339). Los años en que, además, el Teatro del Pueblo excede la actividad específicamente teatral, deviene un verdadero centro cultural y filma –con dirección de Barletta– la película *Los afíncaos* (1941), sobre el texto dramático de Enzo Aloisi y Bernardo González Arrili

estrenado en el Teatro del Pueblo un año antes. A tal punto es visible la labor de Teatro del Pueblo que en octubre de 1942 el intendente municipal Mariano de Vedia y Mitre afirma que “la obra mayor, más perdurable, de más alta trascendencia social que marca en cierto modo mi paso por la Municipalidad es para mí el Teatro del Pueblo” (Ordaz, 1999: 340-341).

Larra reproduce fragmentos del “Estatuto” de Teatro del Pueblo, que datarían de 1931. Se desprende del “Estatuto” que el Teatro del Pueblo se organiza internamente a través de una Comisión Directiva con director, tesorero y delegados, y toma decisiones en forma horizontal, por asamblea y votación de los miembros. Interesan aquí al menos algunos pasajes, que permiten definir ciertas claves de la revolución que Barletta (acaso sin saberlo aún) hace estallar en el seno del teatro argentino, y que tendrá perdurable proyección en las formas de organización teatral posteriores. Por un lado, los “objetivos” (Artículo 2): “a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo; b) Fomentar y difundir las artes en general, asumiendo la defensa de la cultura” (transcripto en Larra, 1978: 81).

Son destacables varios aspectos de este artículo: el uso del término “experimentar” (tal como se lo empleaba para designar a los “experimentales”), la valorización simultánea del teatro de todos los tiempos (los clásicos antiguos y los contemporáneos), la prioridad otorgada a la producción de dramaturgia nacional y el interés por todas las disciplinas artísticas más allá del teatro, lo que concuerda con el perfil deseado de centro cultural. Uno de los grandes méritos que se reconocerán al Teatro del Pueblo es haber propiciado el estreno de decenas de autores nacionales (Marial, 1955; Pellettieri, dir., 2006).

En el Artículo 4 del “Estatuto” se afirma que “el Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar las subvenciones en dinero efectivo, ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (1978: 81). La actividad artística debe ser “independiente” del dinero y de toda concesión que intente limitar su libertad. La práctica, en realidad, contradice lo literalmente estatuido: el Teatro del Pueblo aceptará en tres oportunidades el “vínculo” de las concesiones municipales de sala, pero se cuidará de dejar claro una y otra vez que esos acuerdos nunca determinaron ningún tipo de obligación política, moral o estética con los gobiernos de turno. Esto se relaciona con la aclaración del Artículo 9: “Siendo su misión puramente artística, como excitante espiritual, el Teatro del Pueblo es ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica” (1978: 81). Esta declaración es en realidad una herramienta de protección política de la que este grupo de filioizquierda se vale para contrarrestar las acciones de sospecha, censura, persecución y

represión que sistemáticamente padecían los grupos de izquierda (como en el caso de Teatro Proletario). Está claro que, como se desprende de su praxis y de sus textos teóricos y declaraciones políticas en sus múltiples publicaciones, para Teatro del Pueblo la causa del arte es una “misión social”, y que la “causa del hombre” es concebida desde el “humanitarismo” de izquierda (Montaldo, 1989). Ser independiente implicaba serlo, también, de los partidos políticos, sin embargo la mayoría de los teatros independientes trabajarán muy cercanos a las formaciones de izquierda. Según el “Estatuto”, el objetivo es “hacer accesible este arte a todas las clases sociales”, de allí el sentido de “lo popular” que se señala desde el nombre mismo de la agrupación.

El Artículo 5 del “Estatuto” prohíbe a los integrantes del Teatro del Pueblo sostener paralelamente otras actividades teatrales en el circuito comercial y, por extensión, en cualquiera de los otros espacios: “el Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que sólo vieron en el teatro una provechosa industria” (1978: 81).

En cuanto al “capital”, se formará “a) con el producido de las representaciones y transmisiones radiotelefónicas; b) con el producido de abonos y suscripciones; c) con la venta de sus publicaciones; d) con las donaciones espontáneas de bienes muebles e inmuebles” (1978, 81-82). Las expectativas de recaudación son mínimas: las representaciones “serán gratuitas o a bajo precio, siendo el normal y corriente de veinte centavos y en ningún caso podrá exceder de un peso” (1978: 82). Los integrantes del grupo deben vivir de otra actividad, ya que “todos los miembros desempeñarán gratuitamente sus cometidos; pero habiendo capital la asamblea, de acuerdo con la proposición del Administrador y Delegados, resolverá una retribución por modesta que ella sea, con la designación de viático, pues todo trabajo ha de ser remunerado aun cuando el beneficiado no haga de esto una finalidad” (1978: 82). En el N° 2 de *Conducta*, en 1938 Barletta publica un positivo balance de los primeros años de trabajo del Teatro del Pueblo y sintetiza: “Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso la tranquilidad de saber que no usurpamos nada”. Barletta sistematiza su pensamiento sobre el teatro, la dirección y la actuación en tres libros que publica en los años sesenta, con los que intenta expandir más aun los principios del teatro independiente y la imagen del teatrista autoridad, y contribuir al “movimiento” de grupos en

el plano nacional y latinoamericano: *Viejo y nuevo teatro. Crítica y teoría* (1960), *Manual del actor* (1961), *Manual del director* (1969).

Muchos son los méritos del Teatro del Pueblo, pero por sobre todo uno: creó desde la práctica y la teoría una nueva forma de asociación y producción teatral, el “teatro independiente”, con proyecciones en la Argentina y en Latinoamérica hasta hoy. Se reconoce como “teatro independiente” una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias. Surge en nuestro país, en 1930, gracias al liderazgo de Leónidas Barletta y a la labor del Teatro del Pueblo, pero poco a poco se irradia a otros grupos porteños, de las provincias y de Uruguay.

Creemos que la función de artista autoridad fue uno de los cimientos de la iniciativa “independiente”, que significó una vigorosa puesta en práctica de pensamiento alternativo al servicio de la generación de una nueva dinámica dentro del campo teatral. Diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado. Contra el divismo, contra la tiranía del dinero, contra las políticas oficiales. Si aceptamos una nueva definición ampliada del “teatro político” –que incluye toda práctica o acción teatral (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de esas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales-, queda en evidencia la incalculable dimensión política que tuvo la aparición del teatro independiente en los años treinta.

Los independientes introducen un nuevo concepto del actor: se opusieron al modelo de organización jerárquica, verticalista y piramidal de los grandes artistas cabeza de compañía, tanto del circuito comercial como de muchos del profesional de arte, rechazaron así la estructura teatral de raíz ancestral (proveniente de los albores del Renacimiento) sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo del actor. Los “independientes” negaron el concepto de *vedette*, se opusieron a la “dictadura del primer actor”, para dar lugar a una forma de asociación horizontal, concertada, que valora el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de la discusión y la aprobación general de los miembros del grupo, generalmente a través de asambleas. Por otra parte, abrieron la posibilidad de actuar y hacer teatro a cualquiera, a todo aquel que se sintiera interesado por acercarse a la militancia teatral.

Se opusieron además a que el fundamento de valor de la actividad teatral fuese el dinero: enfrentaron a los empresarios y productores comerciales, ávidos de “éxitos de taquilla”, que rebajan el valor del teatro a los números de la recaudación y transforman la escena en negocio redituable. En oposición diseñaron una forma de producir teatro sin necesidad de dinero, haciendo de necesidad virtud, potenciando la “riqueza de la pobreza” y optimizando los escasos recursos al extremo. Fundaron su praxis en la resiliencia, en la capacidad de construir en la adversidad, de hacer todo con nada.

Se opusieron a los funcionarios del teatro oficial / gubernamental, identificados por los independientes con el proselitismo y el *statu quo* político vigente de acuerdo al gobierno de turno. En tanto los colectivos del movimiento independiente eran militantes en la izquierda o simpatizaban con la tendencia filoizquierdista, salvo contadas excepciones, consideraban el teatro gubernamental como herramienta de ratificación del pensamiento de la derecha y el centro derecha en la Argentina y cuestionaban su visión conservadora y reaccionaria.

Por extensión, se opusieron también a la vertiente de los elencos no profesionales, vocacionales o filodramáticos, que reproducían, en escala de menor prestigio, en los márgenes del campo teatral, las formas de organización comercial, estatal o del divismo profesional. En suma, el teatro independiente –gran núcleo de creatividad del teatro argentino- propuso una dinámica moderna sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad interna, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro-escuela -la escena como espacio de ilustración y progreso social que revela la “verdad”- sostenido en la función del artista autoridad, la accesibilidad de la gente al teatro (ya sea por las entradas económicas para el público, por la apertura del hacer teatro a todo el mundo), la búsqueda de conexión con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional. Dice Marial que no es fácil saber cuándo se generalizó el uso del término “independiente”, pero que fue el Teatro del Pueblo el primero “que colocó a modo de subtítulo *teatro independiente* después de algunos años de labor, Primer Teatro Independiente en Buenos Aires, decían sus programas y entradas” (1955: 17). Pero la palabra “independiente” aparece en las declaraciones de Octavio Palazzolo sobre Teatro Libre (Marial, 1955: 44), en el nombre del grupo experimental de Anton Bragaglia (Los Independientes), en el citado Artículo 4 del “Estatuto” del Teatro del Pueblo. Lo cierto es que “fue tan precisa la denominación dada en consonancia con los propósitos que le orientaban, que esta calificación encontró rápido asentimiento en el público metropolitano”, observa Marial (1955: 17).

José Marial, militante del teatro independiente, analiza pertinentemente el sentido de “independencia” que encerraba la palabra. Por un lado, el teatro “se ‘independizaba’ del

empresario comercial y sus funestas ligazones, se ‘independizaba’ del engranaje de un teatro subvertido proclamando nuevos fundamentos y nuevas formas” (1955: 17). Por otro, “se ‘independizaba’ con conducta propia de todo compromiso o sujeción especulativa y de la ambición publicitaria ejercida en forma tan inescrupulosa por los componentes del comercio teatral” (17). Finalmente, “se ‘independizaba’ de toda esa retahíla de pacotilla que forma la infra estructura de la industria de la escena comercial” (17).

Paralelamente al proceso de desarrollo del Teatro del Pueblo que hemos sintetizado, van surgiendo nuevos grupos que diversifican el teatro independiente tanto en los aspectos particulares de sus concepciones, como en los repertorios. Hasta 1945 aparecen en Buenos Aires los grupos Teatro Popular José González Castillo (originado en 1932 en la Peña de Artistas Pacha-Camac, con el nombre de Las Cigarras, tomará el nombre del dramaturgo a partir de su muerte en 1937), Teatro Juan B. Justo (1935, transformación de la Agrupación socialista ya mencionada), Teatro Íntimo (1935, surgido en la Peña del Café Tortoni), La Cortina (1937), La Máscara (1939), Tinglado Libre Teatro (1939), Teatro IFT (1940, Idisch Folks Teater, cuyo antecedente es la Asociación Israelita Argentina Pro Arte desde 1932) y Teatro Libre Florencio Sánchez (1940), entre los más activos del período. Como ya señalamos, el grupo Teatro Proletario, ligado estrechamente al Partido Comunista, no era un teatro independiente, como explica Marial, “ya que su actividad estaba regida por un lineamiento político antes que por una principiología artística” (1955: 122). No se ha escrito hasta hoy una historia completa del teatro independiente, que ponga el acento en la diversidad interna del “movimiento”, que si bien posee coordenadas en común (una de ellas, la función del artista autoridad) es en realidad mucho menos homogéneo de lo que se supone. Recuérdese, a manera de ejemplo de esa diversidad, el caso de La Cortina, tradicionalmente incluido por los historiadores entre los teatros independientes, y sin embargo el mismo grupo señala en sus “Estatutos” que se dedica al “teatro experimental” (Dubatti, 2011).

En diciembre de 1938 se realiza la primera exposición de teatros independientes en la que participan Teatro del Pueblo, Teatro Juan B. Justo, Teatro Íntimo de la Peña y Teatro Popular José González Castillo. Se hace en la sala de Teatro del Pueblo (Corrientes 1530), con gran convocatoria de público. La Comisión Organizadora de dicho encuentro, integrada por representantes de las distintas agrupaciones, redacta un “manifiesto” en el que se afirma que los cuatro teatros independientes se sienten identificados “en un común deseo de trabajar por la dignificación del arte del teatro, descomercializándolo y elevando su calidad artística” (Marial, 1955: 111). Sostienen que realizan la muestra para “evidenciar a los indiferentes, a los desconfiados, a los equivocados por ignorancia o desconocimiento, que puede realizarse el buen

teatro sin explotación económica” y para favorecer “la proliferación de teatros independientes” ya que “el día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio podremos tener la seguridad de que será el propio pueblo el que ha de obligar al teatro comercializado a encauzarse por la senda de la dignidad artística” (112). En 1945 se creará la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes).

Es importante señalar que ya en 1937 se constata la primera proyección latinoamericana del teatro independiente: en Montevideo se crea el Teatro del Pueblo del Uruguay, que será a su vez irradiador, ya que en 1947 se fundará la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) con 5 elencos.

La forma de producción del teatro independiente, su ética, su concepción del teatro como escuela y del teatrista ilustrado, tendrán proyecciones hasta nuestros días, pero también recibirán cuestionamientos y rechazos, incluso en los mejores años del Teatro del Pueblo. Comienza la discusión sobre si los independientes deben o no profesionalizarse, que se profundizará en años siguientes. Como cuenta Barletta, a los setenta años, entrevistado por la revista *Teatro 70*, “Después del estreno de [la película] *Los afincados*, en el Broadway [1941], parte de la compañía tuvo lo que podríamos llamar una crisis de crecimiento y quiso incorporarse al profesionalismo que pagaba muy bien a sus primeras figuras. Al verse en la pantalla con tanta seguridad y al igual que los buenos actores, y además en una cosa de calidad, se pensó que eso tenía que traducirse en dinero”. Por supuesto Barletta enfrentó la situación reivindicando los principios fundacionales del teatro independiente: “Yo me opuse. Dije que no podíamos hacer del Teatro del Pueblo un trampolín para ir al comercio (...) Entonces muchos de ellos se fueron y no se dieron cuenta de que el ambiente se los iba a tragar” (Raviolo, 1972: 10).

El teatro independiente se ampliará, preservará ciertos núcleos de sus planteos originales y abandonará otros (Dubatti, 2012, *passim*). Cambiará con la historia, pero seguirá vivo hasta hoy, por ejemplo, en la terminología y los principios de la Ley que fundamenta la creación y la actividad del Instituto Nacional del Teatro de Argentina.

### **Vigencia, crisis y polémica de la función en la Postdictadura**

Un ejemplo notable de la pervivencia de la función del teatrista ilustrado puede hallarse en el discurso de Griselda Gambaro en la Feria del Libro de Frankfurt en 2010, incluido en su *Al pie de página* (2011: 123-130). Allí Gambaro trata un tema central: las relaciones entre literatura, poder y política. Una lectura detenida de ese discurso, que también vale para sus ideas sobre el teatro, revela que Gambaro concibe al escritor (al artista, al teatrista) como la



“conciencia” de la sociedad. El escritor es quien ve más allá, quien sabe más, y quien desde el compromiso y la responsabilidad ética, se encarga de ofrecer a los lectores lo que otros sectores de la sociedad no quiere que vean, o lo que ven y no llegan a comprender. Gambaro sostiene que el escritor asume el

“doble compromiso de la literatura y de la instancia social. Compromiso que en las condiciones más felices de la democracia prolongan autores como Andrés Rivera, Osvaldo Bayer o Juan Gelman, que en sus obras, sin violentar el origen ni el género, expresan implícita o explícitamente la conciencia del mundo. Esa conciencia tan avasallada hoy por los intereses económicos cuyo discurso de aparente razonabilidad, de ajustes implacables, las mayorías padecen, pero no comprenden” (2011: 125).

A través de los ejemplos literarios, Gambaro defiende la función del artista ilustrado que con un sentido de resistencia ella misma encarna. Gambaro diseña la contrafigura del artista ilustrado en la imagen de un escritor desencantado y banal:

“Muchos escritores creen actualmente que nuestra inoperancia frente al poder significa inoperancia de la literatura y muchos han renunciado en sus obras a alguna persecución de sentido a raíz del desencanto o en nombre de una subjetividad artística que los libera de todo compromiso” (126).

Para Gambaro el modelo del escritor ilustrado consiste en conciencia, compromiso, responsabilidad ética, búsqueda de sentido, y también en la consideración de la escritura como poder y de la necesidad de lealtad a la propia escritura, porque en la escritura hay una “inteligencia” (129). Y el ideal lingüístico, formal, contenidista de esa escritura es la “claridad inteligible”:

“Quien escribe, acomete una empresa que podría llamar imposible: fijar el mundo en signos de ficción lingüística, aun relatando la mínima historia, el más breve poema, y al mismo tiempo, consciente de la realidad múltiple de ese mundo, intenta imponerle el producto de su poder frágil, la claridad inteligible de la escritura. Al desorden del mundo, la coherencia de un texto; al caos, la búsqueda de sentido o las interrogaciones sobre su falta” (128).

Lo cierto es que en el teatro contemporáneo, especialmente en el período de la Postdictadura, numerosos teatristas argentinos ya no reivindican para sí ni atribuyen a sus colegas un rol de autoridad ni de “conciencia”, sino por el contrario se asumen infrascientes, desprovistos de certezas que transmitir a los espectadores, y no se identifican con la función de indicarles a otros el camino a seguir. No suscriben el mandato de Barletta de “ser rectores de su comportamiento, inspirarlo[s] en el bien, en la justicia, en la generosidad, encendiendo en su alma un ansia de superación moral”. Más bien se definen como generadores de acontecimientos que incluyen dispositivos poéticos de estimulación, para que el espectador

produzca su propio pensamiento. Podemos destacar tres ejemplos notables, de generaciones diferentes, que con variaciones y matices, no se asumen como teatristas ilustrados.

Uno de ellos es el director Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949), quien en su libro *Cancha con niebla* (2003) exalta el acontecimiento teatral como campo poético propositivo en sí mismo, pero no rescata su función pedagógica de transmisión de certezas. Bartís considera que sus espectáculos encarnan la emergencia de núcleos de sentido relacionados a la sociabilidad argentina: mitos, relatos, situaciones, imágenes que expresan una cultura nacional presente, pero también arraigan en una cultura argentina transhistórica, en moldes arquetípicos. Bartís persigue una cultura-puente entre el pasado, el presente y el futuro histórico argentino. Para Bartís hay una cultura nacional, un imaginario nacional, un destino y un sentido nacionales, que deben encarnarse mediúmicamente en el espesor de sentido de sus obras. Juan Domingo Perón, José de San Martín, el imaginario del tango, el universo de Roberto Arlt y Armando Discépolo, los relatos del fracaso y de la pérdida, el *pattern* del padre muerto y de la orfandad, el motivo de la traición y del deseo de una política regresan una y otra vez a sus espectáculos con variaciones. Pero Bartís inscribe esa zona de sentido oblicua e intermitentemente, como “golpes a la conciencia” del espectador, buscando “un filo raro entre el grotesco y el absurdo más atorrante” (2003: 62). Lo que da unidad a sus espectáculos no es el sentido, ni el relato ni el tema, sino la máquina de teatralidad, la producción de acontecimiento. Bartís piensa sus espectáculos como sinfonías, estructuras rítmicas, que además, intermitentemente, producen sentido. *Postales argentinas* (1988) fue el notable resultado de la larga investigación del director con un equipo integrado por los actores Pompeyo Audivert y María José Gabin, el músico-actor Carlos Viggiano, Alfredo Ramos, Andrés Barragán y Elena Berro. “Lo verdaderamente singular de *Postales*, si lo había, era la decidida búsqueda en lo actoral de un lenguaje renovador, vital, poco solemne. Actuación” (2003: 61). “*Postales argentinas* es una conferencia teatralizada que dan descendientes de emigrados argentinos en Europa dentro de trescientos años. La Argentina ha desaparecido de la faz de la Tierra” (2003: 38-39). Bartís propone una *distopía*, una utopía negativa, en la que la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal, es decir, en una sociedad no deseada. Imagina un futuro (de allí la relación con la “ciencia-ficción” en el subtítulo), no muy lejano al espectador, en el año 2043, en el que se produce la muerte de la Argentina, simbolizada en el suicidio de Héctor Girardi y en una ciudad desolada: “...atraveso un Buenos Aires que emite sus últimos estertores. En las esquinas, las fogatas de los sobrevivientes iluminan los esqueletos rancios de mis vecinos de antaño” (2003: 43); “El edificio [del Correo] está vacío y hace un lustro que nadie retira cartas...” (46); “¡Qué hermosa está Buenos Aires! ¡Negra! ¡Negra y brillante

como un presagio de la muerte!” (61). Hacia el año 2300, en un país europeo, una actriz de la compañía de “trovadores del futuro” que ofrece el ciclo de conferencias teatralizadas “Postales Argentinas”, explica a los espectadores que “en el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. Pasión trunca, por cierto. Al igual que el país al que perteneció Girardi, estos textos son sólo una colección de fragmentos y residuos defectuosos, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida en que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra” (42-43). En 1988, a cinco años de la restitución de las estructuras democráticas tras la dictadura más sangrienta y monstruosa, Bartís imagina la muerte de la Argentina. Metaforiza la desintegración y desaparición del país, como puesta en evidencia de las consecuencias del horror de la dictadura. Después de la dictadura, la Argentina ya no se recuperará del genocidio. En el título de la obra ya está inscripto el “post”: “Postales argentinas” es “Post-Argentina”. Contra el optimismo de la “Primavera democrática” y el lema alfonsinista de “Cien años de democracia”, Bartís imagina una Buenos Aires “devastada” (43). “Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente”, afirma (43). Metáfora reveladora, Héctor Girardi asume su “destino trágico” (Escena VII, 59). ¿Cómo representar, cómo producir metáforas en el teatro argentino cuando el horror de “la realidad es infinitamente superior a su capacidad de simbolización” (62)? Héctor Girardi es “un oscuro empleado de Correos” (42) cuya pasión es la escritura; posee el deseo de escribir, y pesa sobre él el mandato paterno de hacerlo (“Todo parece recordarme una ley de la sangre: debes escribir”, 43). Sin embargo, no puede escribir. Después del horror, la escritura es imposible. Busca inspiración y recurre a varios métodos (a través de la relación con su Madre y con su amada Pamela Watson), pero es en vano. Su función, frente al derrumbe final y el “apocalipsis” (45), sería convertirse en “el único testigo sobreviviente” (45), en el que se atesoraría la historia y la experiencia del país: “Si no escribes, tu padre se disolverá en las tinieblas del olvido” (46). Pero Girardi está vacío, “árido como estos barrios que se mueren” (50), en su escritura aparecen sólo citas desarticuladas y fragmentarias de textos de otros, cuyo único sentido radica en la constatación de lo ya irrecuperable. La escritura es otro síntoma de la muerte que todo lo devora. En “la ciudad agonizante” (51), Girardi ya no puede ni siquiera balbucear su propia escritura, sólo le queda repetir mecánicamente fragmentos, jirones, ruinas de textos del pasado, “un conjunto de pedazos, desechos, basura, residuos de la memoria” (2003: 37). “Todos son despojos, desechos de la jactancia humana, hundidos en las fosforescente negrura de la noche” (54). La relación de Girardi con las “citas” involuntarias y vaciadas de sentido y

la Escena VI, en la que escucha los reproches de Pamela, evocan *Stefano* de Armando Discépolo. Como Girardi, Stefano intenta componer y brota música de otros. Pero en comparación con la tragicidad terminal de *Postales argentinas*, la pieza de 1928 se nos presenta hasta esperanzada. *Postales argentinas* habla de la muerte de la Argentina para pensar el país como consecuencia de la dictadura pero también para generar un nuevo gesto de autoafirmación de la Argentina como comunidad de sentido y destino. Hablar de la muerte se transforma, políticamente, en un mecanismo catártico de exorcismo o conjuro. La visión de la muerte permite calibrar la verdadera potencia de la nueva vida. Y de la futura. La obsesión por la muerte de la Argentina regresa en las creaciones posteriores de Bartís, bajo otras formas: el lector podrá encontrarla en *Hamlet o la guerra de los teatros*, *El corte*, *El pecado que no se puede nombrar*, y especialmente en *Donde más duele*, *De mal en peor*, *La pesca* y *El box*.

Otro exponente de la crisis del teatrista ilustrado es Javier Daulte (Buenos Aires, 1962), quien ha expuesto minuciosa y lúcidamente sus ideas al respecto en el ensayo “Juego y compromiso” (2010: 119-139), cuyas tres partes (“La verdad”, “La responsabilidad”, “La libertad”) fueron escritas entre mediados de 2001 y finales de 2003. La poética explícita que Daulte enuncia en estos textos se ve ratificada en un ensayo posterior: “Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa” (2012: 64-86). Remitimos a estas páginas de Daulte como manifestación argumentada y contundente de la crisis del teatrista ilustrado, expresada bajo la forma de una poética explícita. Un claro ejemplo de esta concepción es su espectáculo *¿Estás ahí?*, cuyas claves hemos analizado en otra ocasión (Dubatti, 2005: 179-198).

Finalmente destaquemos la posición de Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) frente al tema. El mismo Spregelburd ha teorizado sobre los principales procedimientos que, a su juicio, animan su teatro: la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentido, el atentado lingüístico como atentado al paradigma causa-efecto, la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico, la discusión del teatro como producción burguesa (2001: 111-125). Pero no toda su producción tiene el mismo registro. Iniciada en 1990, su obra ha devenido de una dramaturgia metalingüística (muy al estilo “posmoderno”) a la indagación de la sintaxis de lo real y la mirada crítica satírica sobre la realidad social argentina y global. En una temprana entrevista publicada en *Clarín* el 17 de noviembre de 1995, Spregelburd (25 años de edad) contesta a las siguientes consignas: “*Lema*: Cuestionar la tradición. Los jóvenes no tenemos la culpa de que el típico teatro argentino, costumbrista, alegórico y prestigioso, agonice mientras el público se acostumbra a

participar con su aburrimiento. *El principio del placer*: ¿Quién dijo que ir al teatro es placentero? El teatro es conflicto y contradicción, no debería ser tranquilizador como la televisión. *El principio de la realidad*: El mejor teatro es el que se refiere a la realidad en general y no a la actualidad periodística en particular” (*Sí. Suplemento Joven*, Sección “Última Generación”, 7).

En esta primera línea de su teatro, que hace estallar el concepto naturalizado de realidad social-material (y con él el teatro argentino realista) por la vía indagatoria del lenguaje, se integran sus obras *Destino de dos cosas o de tres* (1990), *Cucha de almas* (1992), *Remanente de invierno* (1992), *Estafeta* (1993), *Moratoria* (1993), *La tiniebla* (1993), *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1994, versión libre de textos de Raymond Carver, en colaboración con Andrea Garrote), *Canciones alegres de niños de la patria* (1995), *Entretanto las grandes urbes* (1995), *Varios pares de pies sobre piso de mármol* (1996, versión de textos de Harold Pinter, con Gabriela Izcovich y Julia Catalá), *Raspando la cruz* (1996), *Cuadro de asfixia* (1996). Spregelburd investiga aquí en la deconstrucción o desmontaje de estructuras lingüísticas, campo de análisis que de alguna manera nunca abandonará.

Sin embargo, hacia mediados de los noventa, Spregelburd va acentuando en su teatro la percepción de otra realidad, no lingüística, que acaso podríamos llamar la realidad de lo “real” –retomando sus propias palabras- o realidad metafísica, cuya concretización más evidente puede hallarse en la estructura mayor que reúne las siete piezas de su monumental *Heptalogía de Hieronymus Bosch: La inapetencia* (I, 1996), *La extravagancia* (II, 1997), *La modestia* (III, 1999), *La estupidez* (IV, 2001), *El pánico* (V, 2002), *La paranoia* (VI, 2007) y *La terquedad* (VII, estrenada en Alemania en 2008, todavía no escenificada en la Argentina). Spregelburd comienza a perseguir ya no la deconstrucción de lenguajes sino la sintaxis de lo real, es decir, las grandes matrices abstractas que constituyen la base, el principio de esa realidad “real”, en oposición a una realidad humana hecha de lenguaje. Siguiendo a Del Estal, Spregelburd afirma que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas. Es inevitable y escalofriante imaginar esa corrida activa de las cosas, esa militancia empedernida por fugarse del lenguaje” (contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica*). Ya no se trata de elaborar metalenguajes sino de escenificar la “fuga” de lo real otro entre las redes del lenguaje.

En los últimos años Spregelburd ha ido ahondando una tercera orientación de su teatro: la socio-política, con un profundo impacto cómico, satírico y polémico. Nos referimos a sus obras *Un momento argentino* (2001), *Bizarra. Una saga argentina* (2003, pieza ciclópea en

diez “capítulos”), *Bloqueo* (2007), *Acassuso* (2007-2008, éxito de público sobre un tema conmovedor: la degradación de la escuela pública argentina enfocada desde la sala de profesores), *Apátrida* (2010), *Todo* (2010). La edición de *Bizarra* (2008) permite calibrar esta última modalidad spregelburdiana. En *Bizarra*, que retoma la poética de la telenovela en diez entregas teatrales semanales, no se salva nada ni nadie, no hay personaje positivo ni moraleja bienpensante. Como *Acassuso*, *Bizarra* arrasa, pulveriza todos los discursos sociales para construir la metáfora de un país impresentable, degradado, insostenible, con formato de telenovela, que se parece mucho a la Argentina. Demolidos por la crítica todos los discursos, el espectador llega a través de la risa a un sentimiento de carencia y de sustitución –porque todo lo que se cuestiona en la obra ha tomado el lugar de lo otro posible y ausente- y es invitado a imaginar el otro país que desearía, debería, podría tener. En éste, su último teatro, Spregelburd pone en práctica una nueva modalidad política de la sátira, variante de la *distopía* o *utopía negativa*, que denuncia una realidad degradada y, aniquilándola simbólicamente, permite ver que esa realidad ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar. Es el teatro del grado cero de la utopía, a partir del que empezar a imaginar otra vez: Spregelburd no dice cómo debemos pensar, sólo invita a pensar nuevamente porque es indispensable. La operación política y poética puede sintetizarse: demolición, sustitución y vacancia, llamado por efecto de carencia o ausencia a imaginar o concebir la utopía de un país otro, de un mundo mejor. Como en *Acassuso*: si esto es lo que ha llegado a ser la escuela pública argentina y no nos gusta, entonces pensemos, ¿qué y cómo debería ser? Con esta suerte de farsátira sin personajes positivos ni referentes de autoridad, en su vertiente política el teatro de Spregelburd incorpora un nuevo capítulo a la historia del teatro de izquierda en la Argentina. No un teatro izquierdista de partido, sino de radical cuestionamiento crítico y fundación de un horizonte utópico. En la mencionada edición de *Bizarra* se incluye una “conversación” entre Spregelburd y Daulte que ilumina en muchos aspectos la crisis del teatrista ilustrado a la que hacemos referencia (2008: 515-529).

En esta encrucijada hay que comprender la discusión entre Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd en la revista *Ñ* del diario *Clarín* en mayo de 2007. Véanse las notas de Gambaro y Spregelburd, respectivamente, en la revista *Ñ* del 5 y 12 de mayo de 2007, así como los textos de otros autores generadores *a posteriori* por la polémica (en la que nos tocó participar tempranamente, en la misma edición de la revista *Ñ* del 12 de mayo de 2007). Por extensión, también se cuestiona hoy en la Argentina la capacidad pedagógica del teatro. El joven dramaturgo y director Matías Feldman (Buenos Aires, 1977) reflexionó sobre su obra *Hacia donde caen las cosas* (2011) cuando lo entrevistamos en la Escuela de Espectadores de

Buenos Aires: “Hacemos un teatro de avanzada política para la clase media que lo aplaude y esa misma clase media después vota a Mauricio Macri<sup>2</sup>”. Sin duda la crisis del teatrista ilustrado es hoy un eje central para leer el teatro argentino contemporáneo.

### **Bibliografía**

Barletta, Leónidas, 1960, *Viejo y nuevo teatro. Crítica y teoría*, Buenos Aires, Futuro, Col. Eurindia.

-----, 1961, *Manual del actor*, Buenos Aires, Ediciones del Teatro del Pueblo.

-----, 1969, *Manual del director*, Buenos Aires, Stilcograf.

Bürger, Peter, 1997, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Daulte, Javier, 2010, “Juego y compromiso”, en AAVV., *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 119-139.

-----, 2012, “Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa”, en AAVV., *Teatro contemporáneo: provocaciones y encuentros*, La Paz (Bolivia), coedición Fundación Simón I. Patiño, Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ), Carrera de Literatura de la Universidad Metropolitana de San Andrés (UMSA) e Instituto de Investigaciones Literarias (IIL), edición al cuidado de Christian Quenta y Omar Rocha Velasco, 64-86.

Dubatti, Jorge, 2005, “¿Estás ahí?/Ets aquí? Javier Daulte en Buenos Aires y en Barcelona”, en su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 179-198.

-----, 2011, “Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los “Estatutos” de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)”, *Anuario de Estética*, Universidad Nacional de Mar del Plata, N° 4 (en prensa).

-----, 2012, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE.

Gambaro, Griselda, 2007, “Gambaro responde a Spregelburd”, *Revista Ñ, Clarín*, 5 de mayo.

-----, 2011, *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*, Buenos Aires, Norma.

García Lorca, Federico, 2008, *Obra completa*, edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, siete tomos.

Larra, Raúl, 1978, *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*, Buenos Aires, Conducta.

Marial, José, 1955, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe.

Montaldo, Graciela, 1989, “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”, en Graciela Montaldo et al., *Historia Social de la Literatura Argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 367-391.

Ordaz, Luis, 1957, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán.

-----, 1999, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Pastormerlo, Sergio, 2002, “Las desigualdades de una diferencia. Las relaciones de dominación entre vanguardia y boedismo en la década del 20”, en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo, comps., *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 293-296.

Pellettieri, Osvaldo, dir., 2006, *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna / Fundación Somigliana.

---

<sup>2</sup> Actual gobernador de la Ciudad de Buenos Aires, de tendencia neoliberal.

- Raviolo, Juan, 1972, "Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo", *Teatro 70*, N° 26-29 (abril-mayo), 7-19.
- Seibel, Beatriz, 2002, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor.
- , 2010, *Historia del Teatro Argentino II 1930-1956*, Buenos Aires, Corregidor.
- Spregelburd, Rafael, 2001, "Procedimiento", en su *Fractal. Una especulación científica*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 111-125.
- , 2007, "Respuesta de Spregelburd a Gambaro", *Revista Ñ, Clarín*, 12 de mayo.
- , 2008, *Bizarra*, Buenos Aires, Entropía. Incluye "A modo de epílogo. Conversación entre Rafael Spregelburd y Javier Daulte", 515-529.
- Viñas, David, 1989, "Teatros experimentales", en Graciela Montaldo et al., *Historia Social de la Literatura Argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 365-366.