

Artistas-investigadoras/es



y producción



de conocimiento

desde la escena

Una filosofía de la praxis teatral

Jorge Dubatti
Coordinador y editor

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena

Una Filosofía de la Praxis Teatral

Jorge Dubatti

Coordinador y editor

Autoridades ENSAD

Directora General: Lucía Lora Cuentas (e)
Director Académico: Gilberto Lorenzo Romero Soto
Directora de Investigación: Lucía Lora Cuentas
Director de Producción Artística y Actividades Académicas: Emilio Montero Schwarz
Secretario General: Santos Cadillo Jara
Presupuesto: Víctor Gustavo Espinoza Meza
Administración: Israel Igdalias Ramón Pongo

Fondo Editorial ENSAD

Coordinación del área de proyectos de investigación: Yasmin Loayza Juárez
Coordinación editorial: Julio César Vega
Corrección: María Inés Vargas Tunque
Diseño y diagramación: Pierina Tiravanti Struque
Fotos portada: Paulo Yataco

De esta edición

Edición general: Jorge Dubatti

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral

© De los textos, las y los autores
© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"
Calle Esperanza N° 233, Miraflores
Lima 18, Perú

1ª edición - noviembre 2020

**HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2020-08295
ISBN N° 978-612-47890-8-3**

Se terminó de imprimir en noviembre de 2020 en: Advertising Creativity
De: Iván Ancocota Catacora
Calle las Margaritas 359 Lima 07 Lima
R.U.C. 10444079806

Tiraje: 1000 ejemplares

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
Las afirmaciones en la presente publicación son de responsabilidad única de sus autores.

Índice

9

Presentación

13

Prefacio

19

Jorge Dubatti:

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis.

49

Carlos Araque Osorio:

Corpo-presencia: ¿Teatralidad o ritualidad?

77

Juan Carlos Calderón Gómez:

Los artistas-investigadores del teatro en Costa Rica 2000-2020.

93

Mario Cantú Toscano:

Introducción a una filosofía de la dramaturgia.

103

Natalcha Delgado:

La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro. El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento.

117

María Fukelman:

El movimiento de teatros independientes de Argentina como usina de producción de pensamiento teatral.

137

Hernán Gené:

El clown y las nuevas dramaturgias.

163

Hernán Gené:

Improvisación, técnica y expresión teatral.

195

Marcela Juárez:

Poética de la Sensación. La teatralidad y su dimensión sensorial.

235

Didanwy Kent Trejo:

Hacia una contribución bibliográfica de los artistas-investigadores de México a la Teatrológica latinoamericana.

265

Lucía Lora Cuentas:

Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento.

285

Fwala-lo Marin:

Caminos y postas en la historia del rol de la dirección. Un recorrido temporal y geográfico desde su origen en el teatro moderno europeo hasta el teatro contemporáneo e independiente argentino.

321

Flavia Montello:

La Formación del Habla (*Sprachgestaltung*, Rudolf Steiner) como base de una producción artística.

335

Mariano Scovenna:

Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos.

351

Bibliografía

383

Colaboradores

El movimiento de
teatros indepen-
dientes de Argentina
como usina de pro-
ducción de pensa-
miento teatral

María Fukelman

CONICET, Universidad Católica Argentina

El movimiento de teatros independientes de Argentina como usina de producción de pensamiento teatral

María Fukelman

CONICET, Universidad Católica Argentina

Partiendo de la premisa de que es inminente reconocer los aportes de los artistas-investigadores como parte de la teoría del teatro, entendemos que, específicamente, quienes integraron la primera época del movimiento de teatros independientes han realizado notorias contribuciones a la producción de pensamiento que vale la pena destacar. En este sentido, nos interesa reivindicar esta tradición, sobre todo advirtiendo que se trata de un aspecto poco resaltado por la crítica, a diferencia del lugar preponderante que tuvieron los aportes del teatro independiente a la dramaturgia y al acontecimiento teatral.

En consecuencia, en el presente trabajo, daremos cuenta de algunas de las contribuciones que artistas-investigadores realizaron, en el seno del primer movimiento de teatros independientes, a la teatrología argentina, y que fueron reflejadas en colecciones propias, revistas y libros, entre otros materiales.

Luis Ordaz: dramaturgo e investigador

La primera cuestión que nos importa señalar es que uno de los grandes pioneros a la hora de historizar al teatro independiente, Manuel Luis del Yerro Ordaz, más conocido como Luis Ordaz (Barcelona, 1912-2004), tuvo su primera vinculación con el teatro a través de la dramaturgia. Estrenó su pieza más temprana en 1932 y varias de sus obras fueron llevadas a cabo por elencos independientes. El 17 de noviembre de 1939, La Máscara inauguró su nueva sala subiendo a escena *Ensueño*; y en 1941, realizó *Jugando a la guerra*. Ese mismo año, la Agrupación Artística Juan B. Justo interpretó *Fracaso*. Estas experiencias, entre otras, existieron antes de que Ordaz publicara su

libro más conocido: *El teatro en el Río de la Plata* (1946). No obstante, sus textos dramáticos continuaron escenificándose (durante la 2ª Muestra de Teatros independientes organizada por la FATI, Federación Argentina de Teatros Independientes, entre el 2 de noviembre de 1950 y el 15 de enero de 1951, el Teatro Libre Cooperadora Empleados de Comercio interpretó *Ensueño*, y más adelante el Teatro Libre Florencio Sánchez montó *Historia de jubilados*), por lo que entendemos que sus labores como artista y como investigador fueron simultáneas.

Los aspectos más centrales de su libro, en relación al teatro independiente, se enuncian principalmente en el capítulo IX, “Los teatros independientes”. Allí Ordaz define a esta práctica teatral que se venía desarrollando con fuerza desde 1930 –y que se había comenzado a esbozar hacia finales de la década del 20– como “un movimiento de cultura teatral, de revalorización de nuestro teatro” (1946, p. 165) o, de manera más sintética, como “un movimiento de revalorización teatral” (1946, p. 166). El hincapié está hecho en el valor que el teatro independiente le devuelve al teatro, en la restauración de “la dignidad que entre nosotros le había sido usurpada a los espectáculos escénicos” (Ordaz, 1946, p. 165).

A su vez, Ordaz se refirió al Teatro del Pueblo, al Teatro Juan B. Justo y a La Máscara y dijo: “Cada uno de ellos tuvo un sentido particular y hasta una forma de encarar el espectáculo escénico que lo definía e individualizaba. Pero en todos existía un idéntico concepto sobre el arte teatral en lo referente a la importancia que poseía para la cultura del pueblo” (1946, p. 166). Si bien, en 1957, este artista-investigador sacó una segunda versión de su libro, donde ofreció un agregado importante sobre cómo siguió el teatro independiente entre 1946 y 1957, y donde profundizó en cierta diversidad del movimiento (advirtiendo solamente dos corrientes), es interesante señalar que ese “idéntico concepto” al que se refería había sido definido originariamente por el Teatro del Pueblo, la experiencia que la crítica especializada definió como el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Esto nos lleva a observar que muchas de las ideas que manifestó Ordaz ya habían sido expresadas por Leónidas Barletta (1902-1975), fundador y director del Teatro del Pueblo, ya sea directamente (a través de textos de su autoría) o indirectamente (a través de textos sin firma publicados en *Metropolis*, la revista del conjunto).

Escribir para decir algo

El Teatro del Pueblo se empezó a gestar en el estudio del pintor Guillermo Facio Hebequer (quien luego dibujaría el logotipo del grupo), pero su creación “de palabra” se concretó en los lujosos salones de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, el 30 de noviembre de 1930. Cuatro meses más tarde, el 31 de marzo de 1931, Leónidas Barletta, Pascual Naccarati, Hugo D’Evieri, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani y Amelia Díaz de Korn firmaron el acta fundacional oficial del grupo, denominándolo “Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte”. En esos estatutos fundacionales también quedó asentada la creación de *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, revista que se constituyó como el “órgano oficial del Teatro del Pueblo”¹ (Marial, 1955, p. 62). Es factible pensar que, como periodista, Barletta considerara importante contar con una herramienta que sirviera para bajar una línea directa con un mensaje claro (más allá de lo que se pudiera realizar desde la escena), habilitando cierta redundancia pedagógica que lo caracterizó.

Metrópolis solía publicar pequeñas notas de opinión o de reseñas sobre acontecimientos artísticos (firmadas, en muchos casos, tanto por el director del conjunto como por algunos de sus integrantes, como el actor Pascual Naccarati). No obstante, también fue plataforma de debate sobre el rol del arte en general y del teatro en particular. Prueba de ello es el artículo “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo” (1931), publicado en el primer número, donde Barletta no solamente dio su mirada sobre el espacio que recientemente había formado, sino también sobre el contexto en el que se había realizado. De hecho, podríamos sugerir que el director del Teatro del Pueblo hizo ciertas

^[1] Este hecho es deudor de la década anterior, ya que algunos antecedentes del Teatro del Pueblo, como el Teatro Libre (1927) y TEA (Teatro Experimental de Arte, 1928) también habían declarado órganos difusores: *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista e Izquierda. Tribuna de los escritores libres*, respectivamente.

afirmaciones sobre su teatro en particular que luego fueron repetidas numerosas veces en la historiografía para hacer referencia al movimiento de teatros independientes en general.

Una de ellas tiene que ver con el carácter ético, moral vinculado con el teatro independiente, que tendría un rol “salvador” de restitución del orden perdido. Barletta es la primera persona que brinda una definición romántica / heroica / épica de su teatro independiente, entramado que se iría a repetir con los años:

Tenemos alguna literatura, alguna pintura y escultura y hasta alguna música; pero no tenemos teatro argentino.

Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que solo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio.

(...) Naturalmente, este proxenetismo artístico, que se viste de lujo, apareja el proxenetismo social, en las tablas y fuera de ellas.

(...) Para ese teatro de arte que se ambiciona, hemos contribuido fundando Teatro del Pueblo. Puede ser el peldaño inicial para alcanzar lo que se desea (1931, s/p).

A su vez, la reflexión de que el teatro independiente introdujo nuevas formas de actuación y que tenía la pretensión de enseñarle al público también son atributos que promovió el fundador del Teatro del Pueblo en la ya mencionada nota:

Teatro del Pueblo cuenta con una modesta compañía de actores en formación, y cuyas visibles fallas escénicas, son virtudes de una manera nueva de encarar el teatro, despojada del amaneramiento escénico. La pureza y la idealidad de estos actores los hace muy superiores a los conchabados del teatro oficial.

(...) No puede fracasar por falta de público, porque si el público que está envejecido y relajado por años y años de teatro innoble, no viene a nuestras funciones, nosotros no lo vamos a esperar agitando una campanilla, sino que saldremos con nuestra compañía a buscarlo, a desentumecerlo, a guiarlo en medio de su terrible miopía, para que se oriente hacia espectáculos, más sencillos, sí, más pobres, también, pero de elevación espiritual y artística (Barletta, 1931, s/p).

Años después, José Marial también recuperó estos conceptos, sosteniendo que en el teatro independiente se repensó todo, incluyendo las formas de actuación (a los actores se les pedía que interpretaran disímiles personajes y

que no imitaran a los “capocómicos”; además, se pretendían dejar de lado los tradicionales “tipos” teatrales) y el lugar de los escritores dramáticos, que debían “comunicar” con sus textos (1952, p. 128).

Por otro lado, la construcción de pensamiento de Barletta sobre el Teatro del Pueblo fue tan fuerte que, probablemente, eso haya influido para que, durante muchos años, se construyera historiográficamente todo el movimiento de teatros independientes al calor de su modelo. Efectivamente, para hablar del teatro independiente, Ordaz focalizó, precisamente, en el Teatro del Pueblo, por ser “nuestro primer teatro independiente de labor orgánica” (1946, p. 165). Y no es el único caso que se puede señalar (cfr. Pellettieri, 1990a, 1990b, 1997, 2006).

Desde *Metrópolis*, a su vez, se criticó a los artistas no comprometidos socialmente. De hecho, en la tapa del primer número, como carta de presentación de la revista, se había afirmado: “Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, ‘los artistas’ realizan la ‘fiesta de las artes’. Después quieren estos ‘artistas’ que el pueblo no los desprecie” (Anónimo, 1931, p. s/p). Empero, es destacable que la aclaración que funcionaba como subtítulo del nombre del conjunto, “Agrupación al servicio del arte”, pudiera entenderse como una intención de separarse, al menos discursivamente, de aquello por lo que se había abogado en el grupo de Boedo², es decir, la idea de que el arte debía estar al servicio de la revolución. Esto implodiría, un tiempo más adelante, en un debate de vital importancia para la propia historia del teatro independiente –en tanto que generó la separación de algunos integrantes y la conformación de otro grupo, el Teatro Proletario– acerca de si debía hacerse o no un “arte proletario”.

^[2] En la década del 20, muchos de los intelectuales de Buenos Aires se dividieron en dos grupos: Boedo y Florida. A grandes rasgos –hay que tener en cuenta que en los últimos años hubo múltiples relecturas sobre el tema–, el primero abogó por un arte social, que invitara a accionar a los obreros, y el segundo pretendió renovar la literatura con fines estéticos. Los de Florida expresaban su mirada a través del periódico *Martín Fierro*; y los de Boedo lo hacían desde las revistas *Los Pensadores* y *Claridad*. *Tríbuta del pensamiento izquierdista*. En este contexto, si bien los de Florida buscaron “la revolución para el arte” y los de Boedo se inclinaron por “el arte para la revolución”, ambos bandos celebraban la emancipación de la clase obrera. Tradicionalmente, se ha dicho que el teatro independiente es heredero del grupo de Boedo, dado que Leónidas Barletta integraba este conjunto (había sido secretario de redacción de *Claridad*). Sin embargo, hay elementos del grupo de Florida que también se pueden considerar contribuidores al desarrollo de esta práctica teatral. Además, ambos conjuntos tenían puntos en común.

Leónidas Barletta, Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo y el uruguayo Elías Castelnuovo, entre otros, habían formado parte del grupo Boedo y habían comenzado juntos en el Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte (antecedentes del Teatro del Pueblo), pero luego, cuando se establecieron dentro del Teatro del Pueblo, tuvieron discrepancias estéticas y políticas, situación que generó la escisión. Uno de los desacuerdos clave tuvo que ver con las diferentes posiciones tomadas ante la categoría de “arte proletario”. Así, Magalí Devés contextualiza el surgimiento del Teatro Proletario, en 1932, en el intercambio epistolar que se había dado entre Barletta y Carlos Moog –militante orgánico del Partido Comunista–, unos meses antes. La polémica había comenzado con declaraciones de Barletta en *Metrópolis* que condenaban el término “arte proletario” y a quienes se arrogaban su ejecución:

[¿](...) debe hacerse arte proletario, arte de izquierda, arte de ideas sociales? No. El arte no puede estar atado a nada, ni a nadie, sin dejar de ser arte.

(...) Hacer arte sectario, arte de ideas sociales o como quiera llamársele, es tan pernicioso como hacer arte burgués.

(...) El artista, como miembro de la colectividad, puede ser conservador o comunista; pero como artista está fuera de la lucha de clases, por su jerarquía espiritual.

(...) Los comunistas, los socialistas, etc. aspiran a catequizar el arte, para sus planes futuros, sin percatarse de que los frailes, los moralistas, los guerreros y la burguesía se les han adelantado con mucho y con grande fracaso (1932, s/p).

Estas palabras, a su vez, fueron respondidas por Moog en la revista *Actualidad*, publicación que se había comenzado a editar recientemente y que estaba dirigida por Elías Castelnuovo. Devés sintetiza los ejes de su contestación:

En primer lugar, sostuvo que era imposible permanecer en una posición neutral frente a la coyuntura actual: o se estaba con la burguesía o se estaba con el proletariado, pues dentro de la lucha de clases debía contemplarse el enfrentamiento entre dos sistemas diferentes de conceptos sociales y morales (...). En este sentido, la batalla entre la burguesía y el proletariado no sólo era ideológica, sino también estética.

En segundo lugar, partiendo de la teoría marxista, Moog cuestionaba algunos pasajes del escrito de Barletta con el objetivo de interpelar a los “artistas comprometidos” a que se sumaran a la causa revolucionaria. Ello se traducía en un imperativo: los escritores y los artistas debían tomar la pluma y el pincel como herramientas de propaganda, hacer un arte claro y directo, es decir, un “arte proletario” que “refleje” la lucha

de clases, en concomitancia con la estrategia de “clase contra clase” impulsada por la I.C. y en oposición al arte académico, individualista y en decadencia representativo de la burguesía (2016, pp. 208-209).

Breve tiempo después de estos intercambios, se conformó el Teatro Proletario, que tenía entre sus figuras más destacadas a Ricardo Passano, Guillermo Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo.

La revista *Conducta. Al servicio del pueblo*, el órgano difusor del Teatro del Pueblo entre 1938 y 1943 –cuando ocupó el edificio de Av. Corrientes 1530 y pudo desplegarse como un centro cultural integral–, tuvo un perfil similar al de *Metrópolis*. Además, el Teatro del Pueblo editó numerosos textos dramáticos, en los que, muchas veces, también se incluían reflexiones acerca del teatro.

A su vez, Leónidas Barletta no solamente produjo pensamientos sobre el teatro desde las revistas que editaba su grupo, sino que también publicó algunos libros teóricos. Entre ellos, *Viejo y nuevo teatro* (1956), *Manual del actor* (1961), *Boedo y Florida. Una versión distinta* (1967) y *Teatro. Manual del Director* (1969). En esta oportunidad, nos interesa destacar brevemente esta última publicación, en la que Leónidas Barletta se propuso organizar el trabajo de dirección metódica y estructuralmente. Entre otras cosas, ofreció pasos estipulados y ordenados (que estaban acompañados por numerosos dibujos ejemplificadores) para llevar a cabo el tratamiento de una obra, y creó un sistema de signos para la planilla del director, a quien caracterizó de esta manera:

Un hombre-orquesta, un humanista, un poeta que ha cultivado su sensibilidad y su inteligencia, un poeta y un artista de ética superior, conocedor ávido de todo lo que el mundo contiene, de todo lo que la civilización manual ha aportado y de todo lo que ha dado el progreso de las ideas (Barletta, 1969, p. 9).

Destacamos este material porque fue el que el dramaturgo y director contemporáneo Alberto Ajaka utilizó para crear su obra *El director, la obra, los actores y el amor* (estrenada en 2013 y publicada en 2014), en el marco del ciclo *Proyecto Manual* del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, cuya propuesta consistió en realizar espectáculos teatrales a partir de variables no dramáticas. En este sentido, subrayamos que la figura de Leónidas Barletta es tan rica y ha aportado tanto a la historia del teatro, que –como permite el juego teatral– pudo ser traída desde “el más allá” para discutir con ella.

Asimismo, el director no fue el único integrante del Teatro del Pueblo que, en tanto artista-investigador, realizó sus aportes teóricos. Entre muchos otros ejemplos, tomamos el de la actriz Rosa Eresky –que también oficiaba de secretaria de la institución–, quien, a partir de 1946, diseñó la experiencia más enriquecedora del Teatro del Pueblo dirigida al público infantil al fundar la compañía Los títeres de Rosita. A colación de esta labor, algunos años más tarde, Eresky publicó “Los títeres en la educación y sanidad del niño” (1952), un artículo en la *Revista Pantomima* que reflejaba su pensamiento sobre los muñecos. Bettina Girotti analizó este trabajo y contextualizó:

El interés de Eresky y Barletta por el público infantil y por el títere es inseparable de la concepción del niño como un sujeto activo producto de las propuestas escolanovistas que se extendieron en el país durante los años '30. Este amplio y variado movimiento reivindicaba el protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos (2017, p. 40).

La figura de Enrique Agilda

Uno de los artistas independientes que también han plasmado su teoría sobre el teatro y, particularmente, sobre el teatro independiente fue Enrique Agilda (1902-1993), quien dio sus primeros pasos, en la Agrupación Artística Juan B. Justo, como dramaturgo y posteriormente inició sus tareas en la dirección. Desde ese lugar protagonista, y a raíz de su propia experiencia (sobre todo en el grupo Siembra, que fundó en 1945), se expresó en su ensayo *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional* (1960), texto que, si bien vira en torno a las emociones vinculadas a la práctica y a las reflexiones filosóficas, también da algunas definiciones teóricas que vale la pena rescatar.

Agilda vinculó el surgimiento del teatro independiente con la “disconformidad con la falta de principios estéticos y solidarios de quienes utilizaban el teatro como vehículo de incultura o, en el mejor de los casos, de simple entretenimiento intrascendente, o de gazmoñería rudimentaria” (1960, p. 54). A su vez, lo caracterizó como “un movimiento popular” (1960, p. 53) o un “teatro popular organizado y de acción constante” (1960, p. 41) que no pretendía “configurar alguna forma o algún estilo estético particular” (1960, p. 53). El artista-investigador tomó como punto de partida al Teatro del Pueblo y destacó su intención de “despertar a la sociedad en peligro de prostración”, asegurando que representaba “una acción social que quería tener algún significado más que la jerarquización del espectáculo teatral” (1960,

^[3] No está claro si el año de inicio fue 1936 o 1938 –ya que Luis Ordaz y José Marial afirman ambas fechas en distintos fragmentos de sus publicaciones (cfr. Ordaz, 1957, p. 218; 1981, p. 36; y Marial, 1955, p. 169)–, aunque nos inclinamos por la última opción.

^[4] Aunque Ordaz da a entender esto (1957, p. 219) y Marial lo afirma (1955, p. 114), algunos años más tarde, Ordaz va a volver sobre el tema, sosteniendo que Agilda “proyecta formar un elenco de adolescentes (con los niños del grupo de menores que han ido creciendo), pero no tiene tiempo” (1981, p. 36). No obstante, por diversas fuentes, entendemos que el elenco juvenil existió, independientemente de cuánto haya durado.

^[5] La Máscara también tuvo un “diario mural”. Además, intentó hacer una revista de publicación periódica que se llamó de manera homónima: *La Máscara*. Sin embargo, lanzó un solo número, en el año 1942. Por su parte, la Peña Pacha Camac –seno donde nació el Teatro Popular José González Castillo–, después de varios intentos frustrados, pudo concretar en 1943 una publicación propia, titulada *Pacha Camac. Boletín de la Peña de Artistas de Boedo “Pacha Camac”*, que tuvo, al menos, siete ediciones, distribuidas en 8 años.

p. 54). También se manifestó a favor de la posibilidad de que el teatro independiente experimente e intente cosas nuevas: “La condición de experimental no ha de ser desechada por el teatro independiente, que deberá desoír las pretendidas ventajas de ir por sendas conocidas y de eficacia probada” (1960, p. 122).

A su camino en la dirección, Enrique Agilda lo comenzó a transitar al frente del elenco infantil, hecho que podemos tomar como una de las particularidades del Teatro Juan B. Justo, ya que no era inherente a todos los grupos independientes. Empezó en 1938³ y, luego, se hizo cargo del elenco para adolescentes y del de adultos (desde 1941), llegando a dirigir los tres simultáneamente⁴.

Muchos teatros independientes tuvieron publicaciones propias. El Teatro Juan B. Justo también, ya que en 1942, justamente bajo la dirección de Enrique Agilda, se convocó a los colaboradores del teatro a participar de un periódico mural íntimo⁵. El diario, que era expuesto en el teatro (y, luego, compilado en una carpeta), tenía el objetivo de favorecer el intercambio de conocimientos entre los colaboradores del teatro y los amigos de la agrupación y recibía reflexiones sobre arte, pero también trabajos literarios (poesía o prosa), críticas o comentarios de libros, obras teatrales, películas y conciertos, entre otras propuestas. Además, el conjunto también editó textos dramáticos, como fue el caso de *El clamor*, del propio Agilda, que ganó un concurso de obras en 1934.

Asimismo, la vocación de Agilda por el público infantil –como oportunamente señalamos (Fukelman, 2014)– no se detuvo, de hecho, con su posterior grupo, Siembra, realizó funciones en hogares y distintos espacios destinados a los niños. En su libro, el artista los tuvo muy presentes y contó varias experiencias con ellos. Incluso se pueden encontrar vestigios de una incipien-

te teoría teatral para el universo infantil en una carta dirigida al correo de lectores de la revista *Teatro XX*, publicada en 1964:

...Quienes empequeñecen al niño dándole lo que consideran apto para su medida, son sastres pero no artistas. Tienen la cinta métrica, pero se miden a sí mismos y dan al niño el sayo que ellos debieran soportar. (...) La siembra en los niños ha de ser de la mejor calidad. La armonía del espectáculo debe ser plena, desde la intención. Los intérpretes seleccionados con extremo rigor. Una obra de arte no les hará daño, aunque no la comprendan. Un espectáculo subalterno sí, aunque lo comprendan. El bien que se puede hacer es mucho. El daño, enorme e irreparable. Hay que pensar en el niño y en el teatro. Padecerlos y quererlos. No jugar con ellos. Ni herirlos. Nadie tiene derecho a eso (Agilda, 1964, p. 10).

Y siguen las firmas...

A lo largo de estas páginas hemos destacado a un dramaturgo como uno de los más importantes investigadores del movimiento de teatros independientes, a una publicación de un teatro independiente donde se dieron valiosos debates en torno al arte, y a una reconocida figura de este ámbito teatral que plasmó sus pensamientos sobre el teatro y su experiencia personal en varios textos. Pero los aportes del teatro independiente a la teoría teatral no terminan ahí. En el presente apartado, por lo tanto, volcaremos un compilado de otras experiencias, a fin de intentar dar cuenta de la diversidad y el volumen del panorama al que nos referimos.

Una publicación muy importante para la historia del teatro judío en la Argentina fue *Nai Teater (Nuevo Teatro)*, trabajo propagandístico para un teatro popular judío que comenzó a editarse en 1935 bajo la órbita del IDRAMST (Idische Dramatishe Stude / Estudio Dramático Judío) y luego –cuando pasó a llamarse así, en 1937– del IFT (Idisher Folks Teater / Teatro Popular Judío), convirtiéndose en su órgano difusor. Para conocer su contenido, publicado íntegramente en ídish, nos servimos de la traducción “casera”⁶ que realizó Sofía Laski (antigua colaboradora del IFT).

En dicha revista escribían los *iftlers* (fundadores, integrantes y amigos del IFT), quienes muchas veces eran también los artistas del elenco, como fue el caso de la actriz Jordana Fain, quien publicó varias notas de opinión y análisis. No obstante, el caso que nos interesa recuperar en este momento fue

una de las intervenciones de David Licht –director del grupo entre 1938 y 1945, y luego entre 1948 y 1952–, quien realizó un minucioso recorrido por las tradiciones teatrales europeas al que tituló “Desde Antoine hasta Stanislavski (dos sistemas teatrales)” (1940).

El teatrista polaco –sin duda, uno de los elementos que ayudaron al IFT a consolidarse en el campo teatral de Buenos Aires– describió el teatro naturalista que propuso Antoine y analizó cómo Konstantin Stanislavski le dio el giro necesario a esa teoría. En principio, Licht cuestionó el naturalismo por haber transformado al artista en un “esclavo de lo puntilloso y lo realista” (1940, s/p). En este sentido, bajo una perspectiva aristotélica (aunque sin mencionar al filósofo griego), consideró que el arte no debía copiar a la naturaleza y a la vida tal como era, sino mostrar cómo debería ser, con su ética y su estética. Sus objetivos tenían que ser los de estimular y educar al espectador. Licht asumía que la obra debía tener un contenido, una ideología, pero entendía que era solo a través de la forma estética que podía alcanzar altos niveles artísticos. Así, sostenía que si una obra de arte daba una orientación demasiado clara sobre su entorno, no solo resultaba lenta para el espectador, sino que también dañaba su posibilidad de creación.

De esta manera, Licht ubicó al teatro de Stanislavski más que como una evolución del sistema de Antoine, como una revolución del mismo. Stanislavski también había tomado como ejemplo la realidad, pero lo había hecho teniendo en cuenta su interioridad y no su superficialidad. A través de un intenso análisis psicológico y social, el estilo de Stanislavski alcanzó, a su modo de ver, profundas verdades que colocaron al espectáculo en el adecuado nivel artístico. Para Licht, el sistema de Stanislavski despertó en el espectador su

[6] Si bien sabemos que esta versión no tiene carácter oficial, hasta tanto haya otra, la utilizaremos. El material nos llegó cedido gentilmente por su hijo Daniel Laski y su nieta Luciana Laski, pero también se puede encontrar en la Fundación IWO.

propia fuerza representativa y le dio aquello que el naturalismo le había arrebatado: la posibilidad de fantasear. A su vez, el actor también ocupó un nuevo rol: se convirtió en intérprete en lugar de imitador. Esto le atribuyó más importancia a las palabras. El sonido y la musicalidad del idioma se transformaron en uno de los principales elementos del sistema de Stanislavski a la hora de conformar un personaje:

El ritmo, al que Stanislavsky llama “pulsación de las fuerzas vitales”, debía procurar emoción musical, y la pausa debía transformarse en el puente entre sentimiento y sentimiento, y procurar la tendencia de la situación que fue creada gracias a las vivencias interiores y exteriores de los personajes (Licht, 1940, s/p).

Licht se declaró admirador del sistema de Stanislavski, y ese era el método que intentaba infundir en sus actores. En esos años, las enseñanzas del maestro ruso no estaban tan difundidas en Buenos Aires, por lo que el director del IFT fue un precursor en la materia. Al respecto, Cipe Lincovsky recordó:

...él no iba a darnos explicaciones técnicas sobre la memoria emotiva o la memoria sensitiva del método Stanislavsky (...).

Recién cuando se publicó en castellano *Mi vida en el arte* nos dimos cuenta de que venía de la escuela de Stanislavsky. Fue increíble porque después, al leer el libro, nos reíamos recordando que los actores del medio venían al IFT y nos preguntaban:

- ¿Pero qué es esto? ¿Por qué hablan así? ¿Cómo se mueven así?

Fue una formación muy valiosa para mí, que a los 15 años ya actuaba de esa manera. Era otra forma de actuar. Así que cuando salí al mundo con ese repertorio del IFT y ese entrenamiento actoral excepcionales, yo no era un pasajero con una valija vacía, sino con una valija ya un poco cargada (2006, pp. 24-25).

Otra importante directora del movimiento de teatros independientes, Mane Bernardo (1913-1991), quien comenzó su carrera en ese ambiente haciendo los decorados y la plástica escénica de La Cortina –conjunto que fundó en 1937–, luego pasó a dirigir el grupo, y más tarde se dedicó por completo al teatro de títeres con TLAT (Teatro Libre Argentino de Títeres), entre otros proyectos, también dejó asentado su pensamiento a través de publicaciones, como “Escenografía para los teatros de títeres” (en el *Boletín de Estudios de Teatro*, 1946), “Nuestros años de teatro en inglés” (en *Lyra*, 1959) y *4 manos y 2 manitas* (libro escrito en colaboración con Sarah Bianchi en 1990).

En el primer material, por poner un ejemplo, Mane Bernardo se explayó sobre un concepto que llamaba la atención en los paratextos de La Cortina: la idea de plástica escénica. Cuando Marial (1955) describió el repertorio del grupo, habló de “plástica escénica” y la enumeró como una actividad separada de los “decorados”, disociación que no aparece cuando el investigador reseña a otros grupos, por lo que podemos pensar que La Cortina estaba proponiendo una nueva perspectiva plástica del teatro, con una dimensión más general, que no solamente tuviera que ver con las categorías tradicionales de escenografía y vestuario, sino que las incluyera y superara. Esta idea, entonces, es recuperada por la misma Bernardo, quien, al referirse al teatro de títeres, expresó: “Es muy importante que el artista dé gran valor a la escenografía pues en el teatro de títeres, conjuntamente con los muñecos, da la plástica de la obra...” (1946, p. 56).

Asimismo, destacamos la labor de otro artista-investigador, Roberto Pérez Castro, quien se inició como actor en 1942 en el Teatro Juan B. Justo, permaneciendo en esta agrupación hasta su disolución definitiva, en 1944. El 24 de agosto de ese año fundó el Teatro Libre de Buenos Aires, que existió hasta 1947. Luego creó tres teatros independientes más: el Teatro Estudio (1950-1953), el Teatro Expresión (1954) y el TPI (Teatro Popular Independiente, 1956-1963). Pérez Castro fue un hombre muy prolífico en su escritura, por lo tanto hay numerosos documentos –a los que pudimos acceder gracias al archivo personal de quien fuera su esposa, Nérida Agilda (también colaboradora del Teatro Juan B. Justo y sobrina de Enrique Agilda), y de su hija Noemí Pérez Agilda– en donde se pueden vislumbrar sus concepciones sobre el teatro. Muchos de ellos nunca se publicaron.

Algunos de sus materiales fueron “Palabras leídas en la noche del 1er Estreno” (22 de junio de 1945), “Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946” (19 de julio de 1946), “Destino del Teatro Libre” (en medio sin identificar, julio de 1947), “Noble misión del teatro” (en medio sin identificar, junio de 1948), “Desorientación de nuestro teatro” (2 de octubre de 1959), “El Teatro Independiente en la Argentina” (en el *Boletín de Estudios de Teatro*, sin fecha) y “Mesa redonda en los cursos preparatorios organizados en la Universidad de Buenos Aires” (2 de febrero de 1960). En este último texto –que fue leído en una mesa redonda organizada en la Universidad de Buenos Aires, compartida con Mirta Arlt, Pablo Antón, Marcela Sola y Andrés Lizarraga–, Pérez Cas-

tro se refirió a la libertad de decisión que debía gozar el director de una obra teatral. Según sus palabras, este solo podía ocupar su rol correctamente si:

- interviene en la elección de la pieza
- determina el reparto
- se expide sobre el escenógrafo que habrá de colaborar
- se le asegura un mínimo de posibilidades económicas
- influye en el tono de la propaganda
- supervisa, sin intervenir directamente, las relaciones públicas
- y, muy especialmente, dispone de amplia libertad para concretar todos estos pasos sin presiones internas o externas al Teatro, que generalmente nada tienen que ver con él, y sí con el interés de una minoría que gobierna en contra de la comunidad (1960, s/p).

A su vez, un notable ensayo sobre el teatro, que por supuesto también abordó al movimiento de teatros independientes, fue “¿Qué pasó con el teatro?”, de Alberto Adellach (1933-1996), quien por este trabajo recibió, en 1971, el primer premio de ensayo del Centro Editor de América Latina. Para ese entonces, Adellach ya había estrenado sus obras *Homo Dramaticus* (1963), *Upa la la* (1966), *¿Primero qué?* (1969) y *¿Y entonces qué?* (1970), y contemporáneas al año de la publicación de su texto fueron *Vení, que hay amor y bronca*, *Esa canción es un pájaro lastimado* y *Chau Papá*. Como vemos, su producción artística y su producción investigativa fueron de la mano.

Entre otras cosas que podemos resaltar de su trabajo, Adellach hizo hincapié en dos cuestiones para hablar del teatro independiente: la alternativa “desolada” contra la que tenía que pelear –refiriéndose a la mediocridad de la escena comercial– y el repertorio elegido, que pretendía tanto asimilar nuevas voces como reencontrarse con los clásicos.

Este artículo fue incluido en la compilación *Ensayos argentinos*, donde también se publicó “Los crisoles del teatro independiente”, de Hugo Panno, actor (en 1948 integró el elenco de *Los chicos crecen*, por ejemplo), y director del Teatro Libre Evaristo Carriego y de su elenco infantil. Su texto es muy interesante y brinda destacadas referencias sobre el teatro independiente. Si bien no dio una definición específica, Panno aportó características sobre la lucha que emprendió esta práctica teatral, que comprendía la abolición del régimen empresarial; la reducción de los conceptos “primera figura”, “capocómico” y “compañía”; la investigación sobre autores no conocidos y el redes-

cubrimiento de otros injustamente olvidados; la formación cultural de sus adeptos; y el surgimiento de nuevos directores, intérpretes y escenotécnicos. A su vez, manifestó que el teatro independiente no contaba con “ningún tipo de facilidad” y que todos sus logros se debían a “la inventiva y el esfuerzo de sus integrantes” (Panno, 1971, p. 93).

Asimismo, Panno observó una complejidad dentro del movimiento –sobre la que profundizamos en nuestra tesis de doctorado (Fukelman, 2017a)– que puede considerarse como uno de los primeros acercamientos al resquebrajamiento de la concepción pura del teatro independiente:

...cada agrupación respondía a cierto tutelaje de clase, comprendido en lo universal, sin acento de tendencia política ni preferencia ideológica, aparentemente al margen de todo sectarismo divisionista. No obstante, podía verificarse que en su núcleo jugaban factores inherentes a la extracción, pensamiento o condición social de dirigentes e integrantes principales (1971, pp. 94-95).

Pedro Asquini (1918-2003), por su parte, fue un reconocido actor y director del teatro independiente que se inició en La Máscara, fundó Nuevo Teatro y publicó varios libros que sistematizaron su conocimiento y experiencia acerca del teatro como *El teatro que hicimos* (1990), *Tratado de dirección escénica y técnica del actor* (1995) y *El teatro, ¡qué pasión!* (2003).

Entre estos materiales, nos detendremos brevemente en *El teatro que hicimos*, a fin de mostrar la definición sobre el movimiento de teatros independientes que –se puede inferir– ensaya Asquini. Él lo hace brindando una serie de características que consideró centrales:

1. Eran grupos organizados democráticamente. Es decir, tenían estatutos, autoridades elegidas por asambleas, principios, etcétera.
2. No perseguían fines de lucro.
3. Realizaban actividad continuada.
4. Ofrecían sus espectáculos al alcance de los bolsillos más humildes.
5. No dependían de empresarios. De ahí su denominación.
6. Tenían como principio fundamental el respeto por el público (...).
7. Obedecían a normas éticas.
8. Presentaban un repertorio identificado con la sociedad y su tiempo.
9. Trataban de experimentar nuevas formas para renovar la técnica teatral.
10. Promovían la revelación de nuevos valores en la dramaturgia.

11. Se proponían jerarquizar la profesión actoral.
12. Perseguían la elevación moral y la capacitación teatral y cultural de sus integrantes (Asquini, 1990, p. 12).

Llegando al final (no porque no haya más ejemplares de artistas-investigadores, sino porque el espacio de esta publicación es finito), nombraremos a Ricardo Risetti (n. 1931), arquitecto de profesión que se inició como escenógrafo dentro del movimiento de teatros independientes y que después dirigió varios grupos e integró la Unión Cooperadora de Teatros Independientes (UCTI). Este artista-investigador editó varios libros (haciendo particular hincapié en las memorias) y, entre ellos, no podía faltar *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires* (2004). Esta publicación no tiene –ni pretende tener– una rigurosidad inflexible, sino que, desde el inicio, el autor explica que las memorias de sus entrevistados “no tienen la exactitud que pide una historia” (Risetti, 2004, p. 9). Empero, constituye un aporte fundamental porque recoge las voces de numerosos entrevistados, y recupera las experiencias, reflexiones y recuerdos de muchos y muchas que formaron parte del movimiento de teatros independientes. Además, ofrece un suculento material de archivo, en tanto que reproduce programas de mano, bocetos escenográficos y documentación del colectivo (como por ejemplo el Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales, de 1956).

A su vez, otros libros de memorias que, sin ser específicamente de teoría, pueden servir como insumos para estudiar la historia del teatro independiente y sus propias concepciones sobre teatro fueron los que realizaron Milagros de la Vega [*En aguas del recuerdo (Memorias)*, 1979], fundadora, actriz y directora del Teatro Íntimo de La Peña, y Cipe Lincovsky (*Encuentros*, 2006), reconocida actriz del IFT.

Palabras finales

Durante el recorrido de este trabajo, hemos intentado dar cuenta del vasto panorama que representan los aportes de las y los artistas-investigadores del teatro independiente a los estudios teatrales. Arbitrariamente, hemos seleccionado una serie de hitos de producción de conocimiento, investigación y publicaciones que existieron, sobre todo, en las primeras décadas de desarrollo del movimiento de teatros independientes. Muchos de ellos se constituyeron como material inspirador para más bibliografía e, incluso, para obras dramáticas.

Tenemos conciencia de que este texto no resulta representativo de todo lo que pasó (hubo grupos que, por ejemplo, produjeron pensamiento sobre el teatro a través de la elaboración de estatutos u otros tipos de documentos) pero confiamos en que pueda contribuir a la recuperación de la premisa con que iniciamos la escritura y que, a través de futuras contribuciones, se pueda seguir profundizando la temática.