

El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura

María Fukelman (CONICET)

Nacionalidad: Argentina

http://www.centrocultural.coop/revista/autor/88/fukelman_maria.html
mariafukelman@gmail.com

María Fukelman

(Buenos Aires, 1985) Es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becaria CONICET para su proyecto de investigación “El concepto de ‘teatro independiente’ en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1969”. Estudió actuación con Nayla Pose y otros maestros de Buenos Aires. Es jurado de los Premios Teatro del Mundo y socia fundadora de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Integra el Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA), coordinada por el Dr. Jorge Dubatti, en el Centro Cultural de la Cooperación, y ha intervenido en numerosos congresos y jornadas. Entre sus publicaciones se encuentra la participación en los volúmenes colectivos *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (2010) y *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V* (2011). Es docente en la cátedra Teoría y Análisis del Teatro (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina).

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos dar cuenta de cómo fue el teatro independiente en nuestro país durante el primer período de Postdictadura, entre los años 1983 y 1989, y cómo éste se diferenció o se asemejó al primer teatro independiente, iniciado por Leónidas Barletta en 1930. Si bien sostenemos que hubo una continuidad en el desarrollo teatral independiente, entendemos que no puede pensarse de la misma manera en que se hacía en sus comienzos. Para llegar a cumplimentar el objetivo realizamos una investigación de fuentes y testimonios, y sistematizamos comparativamente los datos.

Palabras clave

Teatro independiente – Postdictadura – Cooperativas de Teatro – Micropolítica

Introducción

El teatro independiente es una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que se distancia de “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (Dubatti, 2012, 82). Si bien hay una coincidencia entre los críticos e investigadores sobre su comienzo en 1930 de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, no sucede lo mismo en relación a su organización interna y a su finalización. Nuestra hipótesis sigue a la de Jorge Dubatti y se basa en sostener la continuidad del teatro independiente: éste nace en 1930 y mantiene su vigencia hasta el día de hoy, por lo que no tendría un final, como manifiestan Osvaldo Pellettieri y su equipo:

El teatro independiente fue un fenómeno que nucleaba no sólo a autores, actores y directores, sino que tenía un público ‘cautivo’ y críticos ‘orgánicos’ al movimiento. (...) Este léxico y convenciones propias tenían por objeto construir un ‘otro’ que era a la vez político (el peronismo) y estético (el teatro comercial) (...) Desaparecido el rival político (...) el fenómeno se extinguiría rápidamente y con él el paradigma crítico al que hacemos referencia en el presente artículo (Rodríguez – Fernández Frade, 2003, 153 – 154).

Sin embargo, su continuación se da con variantes, con cambios internos, elementos que se preservan y otros que se modifican. Los motivos de su iniciación son varios: para José Marial, el surgimiento del teatro independiente se presenta como una reacción frente a la escena del teatro comercial, que se veía “reducida en su significación teatral” (Marial, 1955, 33); por su parte, Rubens Bayardo sostiene que los “primeros grupos de ‘teatro independiente’ surgieron en los años treinta cuando por efecto de la crisis las dos terceras partes de los actores quedaron desocupados” (Bayardo, 1990b, 35). En 1943 se da la primera gran fractura a raíz del debate de la profesionalización y, en consecuencia, de la ida de muchos de los integrantes del Teatro del Pueblo. Según Ordaz, los mejores años de este grupo son entre 1937 y 1943, y no vuelve a recuperarse después del quiebre.

Por otro lado, Alicia Aisemberg manifiesta que entre 1949 y 1960 el Teatro del Pueblo deja de ocupar un lugar central en la escena independiente, al igual que “otras agrupaciones epigonales que estaban organizadas a imagen y semejanza del teatro de Barletta y que, como éste, comenzarían en este período a ser percibidas como residuales” (Aisemberg, 2003, 101). Sin embargo, los “epígonos” son bastante diferentes uno del otro. Es decir, si bien los grupos de teatro independiente conformaban un movimiento, no hay epígonos porque estos no son homogéneos. A modo de ejemplo, el grupo La Cortina, no se hace llamar “teatro independiente” sino “experimental” (cfr. Dubatti, 2012, 85) y tampoco formó parte de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes).

Las cooperativas: una forma de desarrollo del “teatro independiente”

En el año 1990 Rubens Bayardo publica dos artículos que hacen referencia al panorama teatral independiente que nos compete. El antropólogo define al teatro independiente como “grupos de producción autoconvocada” (Bayardo, 1990b, 35), y dentro de este movimiento inscribe a las “cooperativas de teatro”. Tanto en “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro” como en “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento” el autor hace un recorrido desde cuando surgieron legalmente las cooperativas de teatro en 1968 (enmarcadas en la Ley 14.250 de Convenciones Colectivas de Trabajo) a 1990, y analiza los hechos que, en la práctica, difirieron de la teoría. Así, mientras que en la ley se plantea que las cooperativas de teatro serían sociedades transitorias, constituidas al efecto de un único espectáculo y que “funcionarían con capitales provistos por empresarios ajenos a las mismas, mientras que los integrantes de la cooperativa –es decir, actores, directores, etc.- aportarían su trabajo” (Bayardo, 1990a, 27), en las aproximadamente seiscientas Sociedades Accidentales de Trabajo que, cada año, se constituyen en Buenos Aires, no es factible encontrar empresarios que encaren la producción, por lo que actores, y demás trabajadores de la obra, comienzan a hacerse cargo de los costos entre todos. Este hecho implica una producción económica pero una gran inversión desde el punto de vista de la disponibilidad del actor, y supone como punto de partida una deuda que se espera que sea saldada con el dinero que se recaude en el espectáculo. El panorama para los actores independientes, tal cual lo pinta Bayardo, es malo, porque

...desde su misma constitución las cooperativas trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantías que el esfuerzo de sus miembros. Estos trabajan además contra el peso de las numerosas experiencias previas de fracaso y no resarcimiento de la inversión efectuada (Bayardo, 1990a, 29).

Sin embargo, este horizonte negativo también permite a los actores “jugarse” más en el sentido creativo e innovar artísticamente, aunque, para el antropólogo, el hecho de que las cooperativas se conviertan “en un lugar de implementación de fórmulas artísticas no probadas, (...) supone riesgos todavía mayores” (Bayardo, 1990a, 29). En este sentido,

Ricardo Bartis, en el año 1989 también expresa el mal pasar de los actores independientes y da cuenta de la conflictiva relación que se puede entablar entre ellos y los directores:

...es tan difícil ser convocado que, en principio, el actor trata de ser aprobado por la autoridad establecida. Claro... somos tan endeble, tan temerosos, tan neuróticos... y, por otro lado, no nos pagan, vivimos mal, no tenemos demasiado claro cómo encarar nuestra profesión, ni sabemos muy bien qué diablos somos (Bartis, 2003, 29).

Por falta de presupuesto, los actores de teatro independiente pueden evitar ciertas tareas en sus espectáculos (como la iluminación, el maquillaje, etc.), y/o cumplir muchas funciones aparte de la de actuar. En general, las cooperativas tienen un promedio de ocho miembros; los grupos numerosos son una excepción.

Bayardo también ubica cartográficamente el quehacer del teatro independiente en “salas que suelen estar situadas en los alrededores del ‘centro’ de Buenos Aires, en un circuito conocido como el ‘off Corrientes’. Son alrededor de sesenta salas, por lo general de poca capacidad” y advierte que muchas veces no se trata de teatros, “sino de galpones en desuso o antiguas casas recicladas, o de espacios escénicos montados en lugares como auditorios, bares, salones de baile, en general poco conocidos por el ‘gran público’” (Bayardo, 1990a, 28). Algunas de ellas son el Rojas, el Parakultural, Medio Mundo Varieté, Cemento, Liberarte, El Parque y El Taller. A su vez, el autor aclara que, si bien el alquiler es relativamente barato (y que muchas veces representa un porcentaje de lo recaudado en la obra), estas salas no son exclusivas para un determinado grupo, ni tampoco son entregadas en las mejores condiciones de limpieza, luz o sonido, por lo que su adecuación, también corre por cuenta de la cooperativa. De todas formas, este número promedio de sesenta salas resulta escaso para las cincuenta cooperativas que, aproximadamente, se forman mes a mes durante los últimos años de la década del ’80. Por otro lado, la única opción que se vislumbra para que las obras puedan salir del circuito de salas precarias (con pocas localidades y baratas, y escasa difusión) y pasar a escenarios con mayor visibilidad, es con la ayuda de “un productor con capacidad de inversión, quien sin mayor riesgo de su parte, se beneficiará con la comercialización de un producto terminado y de aceptación ya probada” (Bayardo, 1990b, 38).

El devenir “micropolítico” del teatro en la Postdictadura

Después de la dictadura militar más sangrienta de la historia de nuestro país (1976-1983), se inicia la época que llamamos Postdictadura¹. Como afirma Jorge Dubatti, este período

...remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente (Dubatti, 2008).

En este sentido, podemos afirmar que a partir de 1983 el teatro de Buenos Aires se ha caracterizado por su diversidad y multiplicidad. En el teatro independiente se rompe la idea de Movimiento que había en los años ’30, y se complejiza (por ejemplo, un mismo actor va a trabajar en el teatro independiente, el comercial y el oficial). Si bien este devenir micropolítico se profundiza en el período de Postdictadura, comienza a vislumbrarse ya a partir de la década del ’60, al producirse “un nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres” (Tirri, 1973, 73).

A lo largo de este tiempo han surgido diferentes maneras de hacer teatro, es decir, de “poner mundos a existir”. Estas propuestas se inscriben como “micropoéticas” - “discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación” (Dubatti, 2008)-, término que, como relaciona Victoria Eandi, es

...complementario del de 'micropolítica', sostenido por Eduardo Pavlovsky, quien afirma que en lugar de grandes proyectos políticos, se proponen hoy alternativas desde la subjetividad, desde los bordes, desde los márgenes y de ahí la imposibilidad de reducir a categorías totalizantes o abarcadoras la forma en que cada uno de los grupos o teatristas abordan la política (Eandi, 2011, 153).

A su vez, el actor Alejandro Urdapilleta sostiene: "Creer que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo" (Urdapilleta en Gabin, 2001, 5). Hay diferentes caminos para vincularse con la pesadilla de la que se estaba intentando salir. Muchos teatreros optan por referir explícitamente a la dictadura; otros viven el horror desde otro lugar. Alejandra Flechner, integrante de "Gambas al Ajillo", recuerda:

Creo que nuestro atrevimiento tenía que ver con la época, con lo que empezaba a hacer otra gente que había pasado una adolescencia de 'Proceso'. Nosotras nos metíamos justo con lo contrario de lo que se esperaba: era el momento de reivindicar a los desaparecidos, todo el mundo se clavaba puñales después de años de haberse hecho los pelotudos: era la etapa de 'Atreverse', 'Compromiso'... y nosotras hablábamos de otras cosas. Si aparecía una mujer golpeada, no era para promover la autoayuda sino para decir: pegame el doble, llevando así el drama al extremo, dándole otra vuelta con un humor despiadado... (Flechner en Soto, 2001, ^{s/n}).

En 1985, por su parte, se reestrena "Telarañas", -obra de Eduardo Pavlovsky que en 1977 había sido prohibida por el gobierno de facto por "atentar contra la institución familiar"- y en su programa de mano el mismo Pavlovsky advierte: "'Telarañas' no pretende ser una pieza que opina sobre la familia, ni intenta explorar las tradicionales situaciones triangulares incestuosas... Más bien se refiere al descentramiento de la familia por los agentes de poder". Es decir que, como sostiene Gerardo Fernández, "se explicita lo que hace ocho o nueve años sólo podía darse por inferencia" (Fernández en Bartis, 2003, 24). No hay una forma correcta o que responda a un modelo internacional para manifestarse frente a la cultura fragmentada. Ricardo Bartis reflexiona sobre su obra "Postales argentinas" de 1988:

Los núcleos temáticos eran: finales de los ochenta, una sensación muy clara de 'tener' que decir algo y al mismo tiempo sentirnos muy vacíos (...) La conferencia remite a una idea de pasado, de algo que tuvo valor y se rescata. Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente (Bartís, 2003, 64).

Por otro lado, Olkar Ramírez ("bailarín - mimo - actor - y nada de esto - y todo a la vez") sostiene en 1987 que las prácticas artísticas que se llevan a cabo en los circuitos teatrales independientes no responden a nuevas experiencias, sino que lo novedoso sería, en tal caso, el hecho de que éstas no se prohibieran (por ejemplo, en 1980 se había censurado "Apocalipsis según otros" de la escuela de mimo de Ángel Elizondo):

...la 'línea estética' que bulle en el Parakultural tiene dos importantes afluentes en la situación actual del país. Uno es la crisis o el estancamiento del teatro tradicional, y el otro es la apertura democrática, que permite que estas cosas se hagan sin que los actores marchen presos (Ramírez en Masliah, 1987, 69).

Este camino del teatro de la destotalización y la multiplicidad da cuenta también de una gran incertidumbre para el actor, que tiene que redefinirse en un contexto de inexistencia de patrones a los que seguir, y de falta de trabajo en el teatro. Sobre esto, Ricardo Bartis afirma en 1986:

Me parece que la profesión de actor en la Argentina no existe más. Existen actores, cada vez menos, que viven de su trabajo, pero ya no existe lo que hasta hace veinte o treinta años denominábamos 'la carrera', en la que alguien entraba a una compañía, empezaba a hacer algunos papeles, tenía referencias concretas de su trabajo porque había modelos, no sólo en el plano de la actuación sino también en la totalidad del fenómeno teatral. En los

últimos años, la especificidad de la actuación acaparó tanto el interés que dio lugar a una deformación: se actúa más en los estudios que en los teatros (Bartis, 2003, 27).

En cuanto a la formación actoral, Bartis manifiesta a fines de los años ochenta, su pretensión de desacralizar los textos que se han instalado como verdades incuestionables, con el fin de llegar a formas de producción propias:

Nos han atosigado de metodologías y discursos, de saber sobre la actuación y la puesta en escena, que no han servido para producir un teatro vivo, intenso (...) Es bueno cotejar con los mitos, en este caso el teatro europeo, y descubrir que es posible generar un modelo absolutamente propio que sorprende y es reconocido por su originalidad (Bartis, 2003, 39).

Asimismo, otra forma de hacer teatro independiente en los primeros años de la Postdictadura, –a modo de ejemplo entre muchos otros estilos–, se da trabajando con vecinos que no son profesionales y haciendo teatro comunitario. En él no sólo se realizan las cuestiones básicas del quehacer independiente (actuar, realizar el vestuario, ocuparse de la escenografía, etc.), sino que presenta como meta “la recuperación y reconstitución del entramado social sensiblemente vulnerado en nuestro país a partir de las diversas crisis socio-económicas que atravesamos” (Bidegain, 2011, 59). El pionero en esta práctica teatral es, en 1983, el Grupo de Teatro Catalinas Sur, del barrio de La Boca. Al día de hoy, ya funcionan más de cuarenta grupos.

El teatro comunitario se inscribe dentro del teatro independiente porque es autoconvocado y autogestivo, a la vez que

...genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia. Esto no implica que no deba ser incentivado y apoyado por el Estado, sino que no puede ser estatal. Desde su hacer y organización, gestiona apoyos estatales y/o privados, pero sin perder nunca su autonomía (Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario en www.teatrocomunitario.com.ar).

Además, esta práctica teatral, tal como buscaba el Teatro del Pueblo que formó Leónidas Barletta, repara en la calidad estética de sus espectáculos porque “el teatro comunitario no es teatro de pobres para pobres” (Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario en www.teatrocomunitario.com.ar).

Elementos que se mantienen constantes y elementos que varían a partir de los estatutos del Teatro del Pueblo de 1931

Si bien el Teatro del Pueblo se funda en 1930, es en marzo de 1931 cuando Leónidas Barletta y su equipo firman el acta fundacional oficial del grupo. Los documentos originales están perdidos, no se han encontrado en ninguna publicación. Sin embargo, al día de hoy, se puede acceder a parte de los estatutos a través de Raúl Larra y su libro *El hombre de la campana*. Expondremos algunos, los analizaremos brevemente y los compararemos con el desarrollo del “teatro independiente” entre 1986 y 1989:

Artículo 2º, objetivo: “*Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo*”.

En este apartado son varios los elementos a tener en cuenta (la predilección por los autores nacionales; la devolución del arte al pueblo como el gran principio de Romain Rolland; la idea de pureza que sostiene Leónidas Barletta y que lo enmarca como un “artista ilustrado”ⁱⁱ; y las diferentes connotaciones que se desprenden del término “experimental”), pero nos vamos a detener en la pretensión de los artistas de realizar un “buen teatro”, concepto relacionado al “teatro de arte” y a la riqueza estética. En sus lineamientos se dice expresamente que el teatro debe tener calidad artística, además de funcionalidad didáctica. Para esto, se puede recurrir tanto a “clásicos” del teatro universal (para contribuir a su difusión), como a autores nacionales aún desconocidos.

Por otro lado, en los años '80, la búsqueda de la excelencia artística, según Rubens Bayardo, sigue desvelando a los actores de las cooperativas, porque creen que el verdadero reconocimiento procede de la lógica artística. En este sentido, la “existencia de las cooperativas se asienta precisamente en este factor, más que en la eficacia económica del emprendimiento, que como se ha visto es de dudar” (Bayardo, 1990a, 32). Sin embargo, para Ricardo Bartis, la vulnerabilidad en la que se encuentra el artista, hace que no pueda prestarle demasiada atención a este aspecto:

...la necesidad de ser convocados y la dificultad para que esto ocurra hacen que el actor se convierta en un obsecuente paranoico; alguien que siente que en cualquier momento prescindirán de él y, por lo tanto, no cuestiona demasiado la calidad y la intención del proyecto al que fue convocado (Bartis, 2003, 28-29).

Artículo 4º: *“El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar 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”*.

Esta afirmación se contradice con que el Teatro del Pueblo fue beneficiado con tres salas que el Estado le cedió. Jorge Dubatti afirma que el grupo “se cuidará de dejar en claro una y otra vez que esos acuerdos nunca determinaron ningún tipo de obligación política, moral o estética con los gobiernos de turno” (Dubatti, 2012, 80) y advierte al artículo 9º como una supuesta redención al respecto: *“Siendo su misión, puramente artística como excitante espiritual. El Teatro del Pueblo es ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica”*.

En los primeros años de Postdictadura, la independencia conserva un sentido similar pero también atañe diferencias. Es decir, se valora que el teatro independiente no se vea influido por otros sectores: “los actores generalmente perseveran en presentar a las cooperativas con su marca de origen: como una opción ‘ideológica’ en pro de la libertad creadora y en contra de aquellos intereses –sobre todo económicos- que pudieran escamotearla” (Bayardo, 1990a, 29); pero se advierte que el Estado y los dueños de las empresas nunca pueden quedar afuera del todo:

Si por un lado debe reconocerse la valía de la gestión independentista y quizás hasta su ventaja frente a la producción asalariada, por otro lado debe aceptarse que la plena independencia de los actores respecto del Estado y de los empresarios tampoco es posible. Esta Reglamentación [Ley 14.250] lo patentiza ya que responde a leyes nacionales y a acuerdos realizados con los promotores teatrales (Bayardo, 1990b, 37).

A su vez –tal como se enunció en el Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario-, se advierte que el Estado es necesario, que los subsidios y la fomentación económica se requieren para un mejor desarrollo de la práctica; y que su ausencia es perjudicial para los trabajadores: “el espíritu autónomo de las cooperativas es creativo pero no contribuye por sí mismo a un orden estable y para todos, lo que es una ventaja en lo artístico es una desventaja en lo laboral” (Bayardo, 1990b, 37). Así, lo que para los actores del “teatro independiente” del '30 había sido una decisión: “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 en Dubatti, 2012, 81); para los artistas de los ochenta se transforma en una preocupación.

Artículo 5º: *“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”*.

Aquí vemos la existencia del binarismo teatral que se plantea en los estatutos del Teatro del Pueblo: un actor no puede trabajar al mismo tiempo en el teatro comercial y en el independiente; y se niega la inclusión de obras que –por más que tengan calidad

artística- hayan tenido lugar en el mercado. Esta dicotomía se rompe para muchos artistas luego del estreno de la película “Los afíncaos” (1941), que dirige el propio Barletta (para quien este principio nunca cambió), y en la que el éxito económico hace surgir el debate de la profesionalización de la actuación, que genera la partida de muchos de los integrantes del Teatro del Pueblo. Los postulados estatutarios, en este sentido, no contemplaban la práctica teatral como recurso para ganar dinero (los actores tenían que trabajar de otra cosa).

En los ochenta, por su parte, los límites están corridos, los artistas viran por los diferentes circuitos sin tener la entrada prohibida en ninguno. Sin ir más lejos, en 1989, el mismo Bartis tiene su obra “Postales argentinas” representándose en el teatro oficial.

Al respecto, Adriana Bruno publica:

Ahora que triunfa en las luces del centro [‘Postales’, en el Teatro San Martín], ahora que la crítica lo mima y el teatro más institucional lo merodea con interés, Bartis sigue reivindicando el off. Simplemente porque está convencido de que, en realidad, ‘aquí todos somos off’. ¿Y entonces el San Martín cómo se entiende? ‘Nosotros necesitábamos solamente el espacio. Y si bien tuvimos garantizada una afluencia importante de público, también se pagó un precio: el espectáculo pierde algo de su peligrosidad (...) ‘En nuestro estudio, perdido en el medio de Villa Crespo, la obra hubiera adquirido otro tipo de belleza, otra resonancia’ (Bruno en Bartis, 2003, 61-62).

Sin embargo, las mejores condiciones laborales en otros ámbitos también generan que los actores que logren ser reconocidos, dejen de pertenecer a las cooperativas para dedicarse a ganar dinero. Rubens Bayardo compara las dos épocas y observa el desvío del problema:

Resulta claro entonces que la lucha en el seno del teatro no fue sólo entre independientes y empresarios, sino también entre actores independientes y actores asalariados, aunque seguramente en un nivel de conflictividad menor. Lo que en aquel momento fue un conflicto entre unos y otros, hoy día es un conflicto interior del actor, quien depende a la vez del trabajo asalariado y del trabajo cooperativo (Bayardo, 1990b, 37).

Reflexiones finales

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el teatro independiente representa una de las contribuciones fundamentales del teatro argentino. Desde 1930 hasta la fecha esta práctica teatral ha mantenido una continuidad general que le otorga plena vigencia, aunque –lógicamente, por el paso del tiempo y los cambios de épocas- ha habido elementos variables. Su surgimiento representa, como sostiene Dubatti, una “forma de producción y ética artística de relevante proyección en la escena argentina y latinoamericana posterior, que constituirá la aportación más relevante de la Argentina en este período a la cartografía del teatro mundial” (Dubatti, 2012, 62).

Durante los primeros años del período de Postdictadura, en un contexto político y social sumamente difícil, el teatro independiente ha tenido una gran presencia en los escenarios de Buenos Aires. Como afirma Bayardo, “aún si no fuera por una cuestión de número, y sin hacer mediar intención alguna de innovación, el mero reproducirse (...) de este volumen de práctica teatral debe estar introduciendo transformaciones significativas en el arte dramático” (Bayardo, 1990a, 33).

Bibliografía

Aisemberg, Alicia, 2003, “El Teatro del Pueblo y sus epígonos” en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 101-108.
Bartis, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel.

- Bayardo, Rubens, 1990a, "Economía de la escena. Las cooperativas de teatro" en *Cuadernos de Teatro*, n° 8, Buenos Aires, 27-34.
- Bayardo, Rubens, 1990b, "La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento" en *Cuadernos de Teatro*, n° 8, Buenos Aires, 35-40.
- Bidegain, Marcela, 2011, "Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos" en Dubatti, Jorge (coord.), *Mundos teatrales y pluralismo – Micropoéticas V*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 59-68.
- Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario en www.teatrocomunitario.com.ar
- Dubatti, Jorge, "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008" en *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4. [citado 2012-04-29]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>.
- Dubatti, Jorge, 2012, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos.
- Eandi, Victoria, 2011, "La producción del grupo el bachín teatro y su relación con la poética brechtiana" en Dubatti, Jorge (coord.), *Mundos teatrales y pluralismo – Micropoéticas V*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 153-172.
- Gabin, María José, 2001, *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Larra, Raúl, 1978, *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*, Buenos Aires, Ediciones Conducta.
- Marial, José, 1955, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Ediciones Alpe.
- Masliah, Leo, 1987, "El Centro Parakultural – Lo que no tiene nombre" en *Ideas, letras, artes en la Crisis*, n° 54, Buenos Aires, 67-69.
- Ordaz, Luis, 1957, "Los teatros independientes" en su *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 199-237.
- Rodríguez, Martín, y Delfina Fernández Frade, 2003, "Recepción del teatro independiente" en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 142-155.
- Soto, Moira, 2001, "Regambas" en *Las 12 de Página 12*, 28 de diciembre, sin dato de numeración.
- Tirri, Néstor, 1973, *Realismo y Teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla.

ⁱ Esta categoría propone tomar el prefijo "post" en el doble sentido de "posterior" y "consecuencia de".

ⁱⁱ Dubatti llama "artista ilustrado" al "creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto" (Dubatti, 2012, 85).