

Jorge Dubatti

# CIEN AÑOS DE TEATRO ARGENTINO



Desde 1910 a nuestros días

**Editorial Biblos**



**JORGE DUBATTI** (Buenos Aires, 1963) es doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires, donde es profesor adjunto regular de Historia del Teatro Universal. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Coordina el Área de Historia y Teoría Teatral en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires y el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación. Ha tenido a su cargo la coordinación de números especiales sobre teatro de las revistas *Tramoya* (México, Universidad Veracruzana), *Stichomythia* (Universidad de Valencia), *Latin American Theatre Review* (Universidad de Kansas), *Gestos* (Universidad de California) y *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* (Universidad Complutense). Entre otros libros, publicó *Filosofía del teatro I* (2007), *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado* (2008), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009), *Filosofía del teatro II* (2010) e *Introducción a los estudios teatrales* (México, 2011; Buenos Aires, 2012).

# Índice

<b>Introducción</b> .....	9
<b>1910-1930</b> .....	15
¿A la sombra de una “época de oro”?; 15; A la luz del concepto de industria cultural, 17; “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”, 19; Dos décadas brillantes, 24; Auge del “género chico criollo”, 27; Incremento de las compañías nacionales, 29; Proliferación de salas y espacios teatrales, 31; Creciente presencia estatal: el Colón, el Cervantes, el Conservatorio, 33; Institucionalización gremial de dramaturgos y actores. Huelgas, 34; Publicaciones populares, crítica, investigación y memorias, 36; Diversidad de poéticas dramáticas, 38; Tensión y aprendizaje entre autores y actores, 40; Un corpus destacable de obras, 43; Sainete y grotesco criollos, tesoro de la cultura nacional, 46; Un texto ejemplar del grotesco criollo: <i>Stéfano</i> , 52; Productividad en el teatro posterior, 58	
<b>1930-1945</b> .....	61
Tendencias teatrales: entre dictaduras y guerras, 61; Sigue el “negocio teatral”, la “industria” se multiplica con el cine y la radio, 64; El “teatro de arte”: profesionales, “experimentales” e izquierda, 69; El Teatro del Pueblo (1930-1977), 76; El “teatro independiente”, la gran invención, 81; Crecimiento del teatro oficial nacional y metropolitano, 86; Un patrimonio incalculable: los actores, 88; Grandes visitantes y exiliados, 89; Publicaciones, crítica, investigación y memorias, 92; Autores y textos dramáticos, 93; Un texto ejemplar del teatro independiente: <i>Trescientos millones</i> , 96; Productividad en el teatro posterior, 100	
<b>1946-1959</b> .....	101
Tendencias teatrales: entre el peronismo y la televisión, 101; Salas, espectadores y compañías en números, 104; El teatro en programas y ciclos televisivos, 105; El teatro “oficialista” y la política teatral del peronismo, 106; Teatro Nacional de Comedia, Teatro Nacional Cervantes, 108; El Seminario Dramático del INET, 110; El Teatro Municipal de Buenos Aires, 111; Festival de Octubre, teatro Enrique Santos Discépolo, teatro Colón, 113; Los grupos de “teatro obrero”, 114; Los desmanes de la “libertadora” y el teatro oficial en el posperonismo, 115; Los teatros independientes, 116; Un gran acontecimiento: <i>Esperando a Godot</i> (1956), 121; El teatro comercial, el teatro profesional de arte, 122; Miríada de dramaturgos, 126; Teatristas extranjeros, visitantes y residentes, 128; Nuevos actores, 129; Riqueza de publicaciones: crítica, investigación y memorias, 130; Un texto clave del teatro oficial: <i>Antígona Vélez</i> de Leopoldo Marechal, 132; Productividad en el teatro posterior, 134	

<b>1960-1973</b> .....	137
El teatro independiente: ¿disolución o cambio interno?, 139; Teatro profesional de arte y teatro comercial, 142; El teatro oficial: el Cervantes y el San Martín, 144; Visitantes extranjeros, 148; Nuevas salas teatrales, 150; “Vanguardia”, “experimentación” y realismo: polémica, 151; Dramaturgia y procesos de politización, 152; Vanguardia y superación del realismo: el “teatro hacia una realidad total”, 154; La experiencia teatral del Instituto Di Tella (1965-1969), 156; “Realistas” y “absurdistas” coincide en la crítica a la clase media, 157; Teatro argentino más allá de las fronteras, 159; Censura teatral y atentados, 161; Se acentúa la politización: el “teatro militante”, 162; Los actores, el tesoro incalculable, 163; Publicaciones: crítica, investigación y memorias, 164; Un texto clave en los procesos de politización: <i>El señor Galíndez</i> , 166; Productividad en el teatro posterior, 169	
<b>1973-1983</b> .....	171
Represión: campo teatral y genocidio, 171; Bajo el signo de la violencia: asesinatos, desapariciones, exilio, 173; Vida de artista en la dictadura: microfascismo y censura, 176; Otros casos de atentados, censura y prohibición, 181; Salas, publicaciones, 182; Visitas internacionales: Pina Bausch, Peter Brook, 184; Mayor visibilización del teatro oficial: el San Martín y el Cervantes, 186; Teatro comercial y profesional de arte, 190; Resistencia y radicalización del devenir micropolítico, 192; Teatro Abierto 1981, acontecimiento político, 194; Después de Teatro Abierto 1981, 196; Una polémica en torno a Teatro Abierto, 198; Dos textos ejemplares en su metáfora política, 199; Los actores: renovación, 201; Productividad en el teatro posterior, 201	
<b>1983-2012</b> .....	203
Después de la dictadura, consecuencias de la dictadura, 203; Auge de lo “micro” y “época de oro” (¿ahora sí?), 206; Renovación y ampliación teórica y crítica, 210; ¿Un teatro “posmoderno”? Destotalización y multiplicidad, 212; El “teatro de estados” de Ricardo Bartís, 214; Teatro comunitario, de los vecinos para los vecinos, 220; Una mayor apertura internacional, 223; La visita del Diablo: Dario Fo, 226; Copi y la “patria” teatral más allá de las fronteras del país, 227; Intervención urbana y teatro de alturas: la Organización Negra, 229; Descomponer los límites: el Periférico de Objetos, 231; Mauricio Kartun, maestro de dramaturgia, 233; El Rojas, espacio abierto a las nuevas tendencias en teatro y danza, 235; Batato Barea: “El teatro no me interesa para nada”, 238; Los Macocos: una “banda de teatro” con hinchada, 240; Proyecto Museos: un “más allá del teatro”, 243; Rafael Spregelburd: el grado cero de la utopía, 246; Nuevas funciones de la risa, 249	
<b>Apostillas sobre el presente</b> .....	253
Posneoliberalismo: continuidad y transformaciones en la posdictadura, 253; Poéticas dramáticas y escénicas para la historia, 256; Intercambios entre los circuitos comercial e independiente, internacionalización, 258; Qué le falta a Buenos Aires para ser una gran capital teatral, 259	
<b>Bibliografía</b> .....	265
<b>Índice de nombres</b> .....	275
<b>Índice de obras</b> .....	295

## Introducción

Este libro pretende brindar un conjunto de observaciones y herramientas para leer la fecunda historia del teatro argentino entre –aproximadamente– 1910 y 2010. Partimos de la idea de que no hay un teatro argentino sino *teatro(s) argentino(s)*, según el fenómeno que se focalice territorial, geográficamente, en el análisis. En un país tan vasto como el nuestro, de tan rica extensión y de tan diversa historia, con una realidad tan compleja de orígenes indígenas, transculturación de los legados de diversas culturas del mundo y generación de producciones culturales peculiares, podríamos escribir muchas y diferentes historias de esos teatros argentinos, si trabajáramos el recorte de estudio en el plano más puntual de una ciudad, un pueblo, el campo, la selva o la montaña, o en los planos más amplios de lo regional, lo nacional, lo latinoamericano, lo continental o lo mundial. La historia del teatro argentino es, en suma, un problema de cartografía teatral, disciplina comparatista que estudia la localización territorial de los fenómenos teatrales y su vinculación geográfica. La perspectiva de la cartografía teatral resulta insoslayable por el simple hecho de que los acontecimientos teatrales siempre son territoriales, siempre están localizados en un punto de reunión convivial al que acuden artistas, técnicos y espectadores. Por la naturaleza de su acontecer, el teatro no se deja desterritorializar a través de la mediación tecnológica y exige la presencia de los cuerpos de quienes lo hacen: actores, técnicos, espectadores. En esto se diferencia radicalmente de la televisión, el cine o internet. Esencialmente territorial y localizado cada vez que acontece en un punto del planeta, el teatro es una reunión de cuerpos presentes, y esos cuerpos acarrear al territorio del acontecimiento la “geografía humana” de todo el mundo.

Afirmamos que el teatro argentino incluye una polifonía de teatros, desplegados en un mapa multicentral y en un espesor de mapas superpuestos y relacionados. La construcción de eso que llamamos *teatro argentino* cambia según consideremos como eje territorial de la focalización a Buenos Aires (y sus muy diferentes barrios), las provincias (sus grandes capitales o su “interior”), el vínculo con las áreas internacionales (las conexiones fronterizas con Uruguay, Brasil, Paraguay, Bolivia y Chile: teatro rioplatense, guaraní, andino, etc.), los permanentes viajes, migraciones y desplazamientos, la producción del teatro argentino dentro de una comunidad específica que traza una frontera intranacional (por ejemplo, los mapuches) o más allá las fronteras geopolíticas en cualquier lugar del mundo. Especialmente en los últimos años, las redes internacionales de circulación han generado una planetarización (término que usamos en forma alternativa para oponerlo a la idea de homogeneización cultural de la globalización, que se lleva muy mal con el teatro) que hace que un espectáculo pueda presentarse en incontables lugares (valga un ejemplo argentino: *Villa Villa* del grupo De la Guarda, ofrecido en decenas de ciudades en cuatro continentes). No será la misma historia si se la cuenta desde Capital Federal, Córdoba o Tierra del Fuego, o desde la experiencia de los exiliados argentinos en México, España o Estados Unidos. Y esto constituye uno de los ingredientes fascinantes de la historiografía teatral: la posibilidad del multiperspectivismo y la visión plural.

El ejercicio de esta diversidad, evidentemente, excede nuestra voluntad y posibilidades. Una historia de los teatros argentinos requeriría un amplio equipo de investigadores ubicados en diferentes puntos del país y del extranjero, y varias decenas de volúmenes enlazados caleidoscópicamente. De hecho, aunque no concertada, esta diversidad hoy acontece: en los últimos veinte años la historiografía del teatro argentino ha sumado numerosos investigadores que ponen en práctica, desde distintas miradas y desde diferentes lugares –de Buenos Aires a Mendoza, de Jujuy a Estados Unidos, de Francia a Neuquén, etc.–, una historia múltiple de nuestra escena.

Entre todos los posibles teatros argentinos, realizamos en este libro un recorte territorial que se centra en la actividad de la ciudad de Buenos Aires –de por sí inabarcable en su riqueza, como veremos– con parciales deslizamientos a otros contextos de producción en las provincias y más allá de las fronteras geopolíticas nacionales. Proponemos una periodización de estos cien años en seis grandes unidades, articuladas a partir de un componente que consideramos dominante y destacable en nuestro recorte territorial:

- El desarrollo de la forma de producción “industrial” y la superación de la llamada “época de oro” del teatro argentino (1910-1930).
- El surgimiento y los primeros recorridos del “teatro independiente”, que a partir de la iniciativa de Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo poco a poco va transformando la dinámica del campo teatral (1930-1945).
- La politización de la actividad escénica en el arco que va del peronismo, el “posperonismo” y la Revolución Cubana (1945-1959).
- Las relaciones entre modernización y radicalización política en los años siguientes (1960-1973), sin duda bajo el signo del “posperonismo” y de la izquierda internacional.
- La represión aberrante en la predictadura y la dictadura militar con el accionar ilegal de la Triple A y el Proceso de Reorganización Nacional (1973-1983), cuyo resultado es el genocidio y la violación de los derechos humanos.
- Finalmente, de 1983 hasta hoy, la posdictadura, que definimos como período a la vez de salida de la dictadura (el prefijo “post” entendido como “después de”) y de trauma y continuidad de la subjetividad de la dictadura en la democracia restituida (el prefijo “post” entendido como “consecuencia de”).

Reservamos un último capítulo para pensar algunas nuevas coordenadas de la historia del presente y del pasado más reciente bajo el signo político de lo que llamamos el posneoliberalismo (2003-2012), subunidad dentro de la posdictadura.

La secuencia progresiva de estos períodos no debe pensarse en forma sencillamente lineal sino desde la comprensión de su complejidad interna; esperamos que el lector pueda observar en cada período la coexistencia de diversas formas de producir y concebir el teatro (comercial, profesional de arte, oficial, independiente, filodramática, de variedades, etc.), es decir, el “espesor” inabarcable de la historia teatral, así como los procesos que asumen ciertas tendencias, constantes y cambios teatrales que se van reformulando a través de los períodos y cuya orgánica trasciende los límites de las unidades de periodización. Creemos importante señalar que muchas veces esas concepciones se cruzan, superponen y mezclan a tal punto que es imposible asimilarlas a una determinada tendencia. En esos casos, no se trata de precisar distinciones sistemáticas sino de advertir fenómenos de liminalidad y dominios lábiles, con la necesaria puesta en suspenso de los rótulos y las fórmulas historiográficas más rígidos y cerrados. Por ejemplo, el lector reconocerá que los mismos artistas y compañías producen a la par teatro comercial y teatro profesional

de arte en el período industrial y siguientes, o también las tempranas asimilaciones entre el teatro independiente y el teatro profesional de arte ya a partir de la década de 1940.

Asimismo, en referencia al mencionado espesor histórico de los acontecimientos, agreguemos que el desarrollo de un campo teatral se mide por un conjunto concertado de factores: el teatro propio que gesta y estrena, el teatro argentino y extranjero que recibe, el comportamiento de su público, el funcionamiento de su crítica, el grado de institucionalización de la actividad (a través de asociaciones, gremios, organismos, leyes, etc.), el desarrollo de su pedagogía, la infraestructura de salas y equipamiento, y también, no menos centralmente, la investigación que produce. Son muchos aspectos relevantes, y cada uno de ellos amerita una historia en sí misma; en nuestro libro hemos tratado de tener en cuenta, siquiera brevemente, a cada una, destacando las aristas más relevantes. Así, consideramos en cada capítulo los principales acontecimientos en cuanto a las formas de producción y las diversas concepciones de teatro coexistentes, las poéticas de los espectáculos y la dramaturgia, los espacios teatrales y los actores, las visitas extranjeras, las publicaciones (crítica, revistas, ensayística, memorias), los desarrollos institucionales. Cerramos cada capítulo con una reflexión sobre la productividad del período y su proyección en la historia posterior. La posdictadura, el gran "estallido" de las concepciones teatrales, plantea un caso especial, porque acontece aún (su proceso interno no se ha cerrado) y porque su dinámica se complejiza en el auge de lo "micro".

También nos interesa identificar aquellos fenómenos que diferencian el teatro argentino en el concierto de la escena internacional. En términos de cartografía mundial, puede afirmarse que el teatro argentino constituye troncalmente una región del teatro occidental, por sus deudas e intercambios históricos con el europeo (centro irradiador de los procesos de occidentalización teatral) y, en particular, con el español, el italiano, el francés y el del legado cultural judío. Pero a la vez el teatro argentino presenta una singularidad, una diferencia notable respecto del teatro europeo, tanto en la dinámica de sus producciones como en la confluencia heterogénea de otros legados (aborigen, latinoamericano, norteamericano) y en las formas internas de apropiación y vinculación con esos estímulos. A lo largo de nuestra experiencia en la investigación, la docencia y la crítica teatral, en varias oportunidades nos hemos preguntado qué contribución ha realizado el teatro argentino al mapa occidental y mundial del teatro. En este libro presentamos ciertas hipótesis sobre la peculiaridad de algunos fenómenos distintivos que, sin ser los únicos, plantean una diferencia creadora: el sainete y el grotesco criollos,

algunas poéticas escénicas del tango, el teatro independiente, la cultura teatral "oficialista" del peronismo, la respuesta de Teatro Abierto 1981 a la dictadura, el teatro comunitario, el "teatro de estados".

Esperamos, además, que las herramientas desplegadas sirvan al lector para conectarlas con su actividad como espectador en el presente. En la posdictadura, y especialmente en la actualidad, la Argentina goza de magnífica actividad teatral, que vale la pena aprovechar. Vivir en Buenos Aires o visitarla y no ir al teatro es como vivir o pasar por Nueva York y no conocer el MOMA, o como vivir o pasar por Barcelona y no haber visitado la Sagrada Familia de Antonio Gaudí. El teatro es un patrimonio intangible identitario de la cultura porteña. En Buenos Aires hay "clima teatral". Además, el teatro argentino, no sólo el de Buenos Aires, nivela internacionalmente. Ojalá el lector encuentre en este libro elementos que le permitan multiplicar y enriquecer su experiencia como espectador, por ejemplo, observando de dónde provienen en la historia las tendencias del presente, o qué coordenadas favorecen la comprensión de lo que está pasando en la posdictadura.

Este libro está elaborado sobre el estudio de fuentes directas y sobre la atenta lectura, la revisión y el análisis, coincidente o divergente, de las propuestas de grandes historiadores del teatro argentino: Arturo Berenguer Carisomo, Mariano Bosch, Raúl H. Castagnino, Jacobo De Diego, Nel Diago, Carlos Fos, Mario Gallina, Miguel Ángel Giella, Eva Golluscio de Montoya, Teodoro Klein, Juan Carlos Malcún, José Marial, Nora Mazziotti, Luis Ordaz, Sirena Pellarolo, Osvaldo Pellettieri, Lola Proaño, Leandro H. Ragucci, Cora Roca, Beatriz Seibel, David Viñas, entre otros muchos, cuyos estudios consignamos en la bibliografía para que los interesados puedan seguir leyendo más allá de estas páginas. Mucho queda aún por revelar de la historia teatral del país, pero no hay duda de que en los últimos veinte años la historiografía teatral argentina se ha ampliado y se está produciendo caudalosamente nueva investigación.

ISBN 978-950-786-942-6



## CIENTOS AÑOS DE TEATRO ARGENTINO

Este libro brinda un conjunto de observaciones y herramientas para leer la fecunda historia del teatro argentino entre aproximadamente 1910 y 2010. Parte de la idea de que no hay un teatro argentino sino teatro(s) argentino(s), según el fenómeno que se focalice geográficamente. Por la naturaleza de su acontecer, el teatro no se deja desterritorializar a través de la mediación tecnológica y exige la presencia de los cuerpos de quienes lo hacen: actores, técnicos, espectadores.

Dar cuenta de esta complejidad es la ambiciosa tarea que emprende Jorge Dubatti en este libro. Para ello organiza siete períodos en los que el lector puede observar la coexistencia de diversas formas de producir y concebir el teatro (comercial, profesional de arte, oficial, independiente, filodramática, de variedades, etc.), es decir, el “espesor” inabarcable de la historia teatral, así como los procesos que asumen ciertas tendencias, constantes y cambios teatrales que se van reformulando y que trascienden los límites de las unidades de periodización.

El desarrollo de un campo teatral se mide por un conjunto concertado de factores: el teatro propio que gesta y estrena, el teatro nacional y extranjero que recibe, el comportamiento de su público, el funcionamiento de su crítica, el grado de institucionalización de la actividad (a través de asociaciones, gremios, organismos, leyes, etc.), el desarrollo de su pedagogía, la infraestructura de salas y equipamiento, y también, no menos centralmente, la investigación que produce. Estos aspectos también son abordados aquí.

Jorge Dubatti presenta algunas hipótesis sobre la peculiaridad de ciertos fenómenos distintivos que, sin ser los únicos, plantean una diferencia creadora: el sainete y el grotesco criollos, algunas poéticas escénicas del tango, el teatro independiente, la cultura teatral “oficialista” del peronismo, la respuesta de Teatro Abierto 1981 a la dictadura, el teatro comunitario, el “teatro de estados”, en suma, aquellos elementos que permiten hablar de la existencia de un teatro auténticamente nacional.

Estas páginas son también una herramienta imprescindible para que el lector enriquezca su actividad como espectador en el presente.

**Editorial Biblos**

