

Situación del Autor Teatral en la Argentina

Por

EDGARDO A. PESANTE

I. Definición del teatro. II. El teatro en la Argentina durante el siglo XIX. III. La década de oro. IV. El negocio teatral. V. Proceso de los independientes. VI. Un teatro nacional.

I. DEFINICIÓN DEL TEATRO.

¿QUÉ es el teatro? Responder a esta pregunta cabalmente nos llevaría todo el espacio que pensamos ocupar con este informe sobre la situación del autor teatral en la Argentina. Digamos, solamente, para entrar con paso firme en los infinitos meandros del tema, que el teatro, arte milenario, es la conjunción de varios y determinados elementos. Son ellos, aparte del autor —quien concibió la idea de una obra y la puso por escrito—, el intérprete, el director, el escenógrafo, los técnicos y el público. Todos estos elementos integran el teatro. Ellos lo forman y por lo tanto son el teatro. Si cualquiera de estos ingredientes faltase, el complejo mecanismo fallaría. El autor es imprescindible. Las improvisaciones de la Comedia del Arte no eran tales, sino que se concretaban en base a bien estudiados guiones. Sin intérprete no hay teatro. El director, que coordina todos los componentes del espectáculo, aunque sólo se limitase a eso su función, también es indispensable. El escenógrafo y los técnicos, en nuestro tiempo, son, asimismo, necesarios. En cuanto al público, su presencia convalida el hecho teatral. Sin público no hay teatro, vano es todo el esfuerzo coaligado de creadores, recreadores, coordinadores y colaboradores.

Por lo tanto, el teatro es un todo, un todo indivisible, a riesgo, si

se trata de desconocer el hecho, de perder esa homogeneidad que es índice de un logro, que se traduce en el buen éxito de un espectáculo. El autor, si bien puede llamarse, en un determinado momento de la historia, Sófocles, Shakespeare, Lope, Molière o Ibsen, necesita imperiosamente de los demás elementos para que su aporte pueda concretarse.

Ninguno de estos nombres sería recordado hoy si, en su tiempo, no hubiesen existido ahora desconocidos individuos que coadyuvaron a hacer posible la representación de los libretos escritos por estos genios. Se hace necesario que quienes escriben con destino a los escenarios comprendan y midan, junto a la importancia, las limitaciones de su aporte. El autor produce libretos, libretos que sin el auxilio de los otros componentes del teatro, quedan simplemente en eso, en algo que es parte y no todo. El valor de los textos teatrales reside en el éxito de su realización en totalidad, es siempre un valor latente, nunca concreto fuera del escenario. Los méritos poéticos, históricos o sociológicos son otra cosa, algo que no hace a la esencia, si bien puede anexarse sin violencia al todo, incluso realizándolo.

El intérprete, por su parte, recrea, presta vida a lo escrito por el autor. Es quizás, junto con el público, quien de manera más sensual participa del espectáculo, del hecho teatral. El intérprete recibe el aplauso o la repulsa, goza la fama circunstancial de virtual protagonista del teatro; pero, de igual forma, es el más finito de los integrantes del complejo. El intérprete desaparece con su simple alejamiento del escenario. Autor y público quedan. Los libretos pueden cobrar vida con nuevos recreadores, los públicos se renuevan lentamente; pero el intérprete desaparece, como se apagan los aplausos del público, dejando una estela de murmullos que van decreciendo a medida que la sala —antes lo fue el escenario— va quedando vacía y es invadida por las sombras.

El director, el coordinador, existió siempre, aunque su importancia recién comenzó a tenerse en cuenta a fines del siglo pasado. Resulta lógico pensar que en todo tiempo y lugar hubo alguien —acaso fuera un sacerdote— que encabezó el ritual. Actor principal en torno a quien los demás giraron, siguiendo sus movimientos, atentos a sus ade-

Situación del Autor Teatral en la Argentina

manes, pendientes de sus gestos. El coordinador, planificando previamente o improvisando sobre una idea básica, es indudable que nació con el teatro mismo. En nuestro tiempo se ha jerarquizado a tal punto, que parece amenazar los privilegios del intérprete. Pero esos privilegios son inalienables. Jamás quien no esté sobre el escenario podrá competir con el intérprete, ni siquiera compartir con él la gloria del contacto espiritual que establece con el público, ese destinatario del espectáculo.

El escenógrafo y los técnicos son herederos de aquellos modestos obreros que levantaron el tablado o, más atrás en la historia, de los artesanos constructores de los templos. Hoy, en ámbitos cerrados, incluso en derivados del teatro, como lo son el cinematógrafo y la televisión, escenógrafos y técnicos se han hecho imprescindibles. La labor de los primeros ha adquirido categoría artística y representa la contribución de las artes visuales al mundo teatral. Los técnicos, entre quienes incluimos no sólo a los encargados de las luces y el sonido, sino también a aquellos que proyectan y confeccionan el vestuario, constituyen la pléyade de artesanos siempre necesaria para el sostén de la obra de arte.

Edward A. Wright, en *Para comprender el teatro actual*, nos dice: *El público se convierte en participante activo de la producción dramática, porque su reacción, cualquiera que sea, es fundamental en el éxito o en el fracaso de la pieza, como lo es la labor de cualquier otro de sus participantes*¹. Debemos considerar, pues, al público, como a un integrante más del complejo teatral. Sin público no hay espectáculo. La heterogénea masa de individualidades reunidas en una sala teatral decide la suerte del esfuerzo de todos los demás factores coaligados. El público es el destinatario de ese imponderable que comienza por el autor y finaliza en él. El mensaje, convertido en trama, cobra vida en el intérprete, con la colaboración del director, el escenógrafo y los técnicos, y llega al espectador, que lo recibe, acusando el impacto por vía de la aprobación o el rechazo. Factor principalísimo, ignorarlo resulta suicida. El público debe ser valorado en su justa medida. Halagarlo o

¹ WRIGHT, Edward A., *Para comprender el teatro actual*. Fondo de Cultura Económica. México, 1962. Pág. 213.

menospreciarlo es desconectarse de la lógica que preside la concreción del hecho artístico.

Los grandes momentos teatrales de la historia tuvieron como base un adecuado equilibrio de las partes integrantes. Pensemos en la Grecia clásica, en la era isabelina, en la Francia cortesana de Molière. Los autores de entonces fueron no sólo contemporáneos sino también coetáneos de los demás elementos participantes. Este dato podrá darnos la pista del verdadero camino que debe seguir un teatro para alcanzar las más altas cimas. La coincidencia necesaria va más allá de las partes en sí; es preciso también que tiempo y lugar sean tenidos en cuenta desde el primer paso, desde ese libreto salido de manos del autor. Allí está la clave. El autor podrá referirse a los dioses paganos, como los griegos; a hechos acaecidos en tiempos pasados, como Shakespeare; o a individuos y problemas domésticos, del momento, como Molière. Pero siempre procederá con sentido de contemporaneidad y coetaneidad.

Tiempo y lugar en esa tónica han estado casi siempre ausentes del teatro argentino, circunstancia que se ha sumado a otras faltas de coincidencias, factores todos ellos capitales en un arte dinámico como es el de la escena.

II. EL TEATRO EN LA ARGENTINA DURANTE EL SIGLO XIX.

En nuestro país, a lo largo de una historia que no va más allá del siglo y medio, los distintos elementos que integran el teatro, siguieron caminos que rara vez coincidieron, provocando con ello la endeblez del teatro nacional que, a su turno, se encargan de inculparse unos y otros.

Pasemos por alto el período colonial, de actividad escasa, aunque no desdeñable. En las misiones jesuíticas se hizo teatro, con fines educativos y moralizadores. Muchos festejos públicos contaron con escenificaciones de piezas poéticas, odas en alabanza al rey, que precedían a la representación de fondo, en todos los casos obras del siglo de oro español. El dato más importante que podemos extraer de este período

Situación del Autor Teatral en la Argentina

—del que los historiadores parecen haberse desentendido— es la existencia de intentos como el de Manuel José de Lavardén, por intermedio de su *Siripo*, obra en la que se trataba —los originales se perdieron— un tema americano: la leyenda de Lucía Miranda. Otro antecedente de interés —éste con respecto al lenguaje—, lo brinda el sainete titulado *El amor de la estanciera*, donde por vez primera, hasta donde hoy se conoce, se utiliza un idioma popular, con giros más tarde considerados de neto cuño gauchesco.

Pero es a partir de las luchas por la independencia que el teatro pasa a ocupar un lugar, si no importante, por lo menos de interés, tanto para el nuevo gobierno como para el pueblo. Autores e intérpretes se ponen al servicio de un imperioso ideal de libertad, en pugna con el sistema de opresión vigente hasta entonces. El imperio español, en bancarrota después del impacto napoleónico, se desgarró a lo largo de América, desde el río Grande hasta el de la Plata. Poetas que renuncian a la mitología griega y cómicos de la legua de súbito necesarios, pese a su escaso valor social —acaso ilusionados y atentos a los cambios que prometen los nuevos tiempos—, coinciden en un teatro que hoy llamaríamos comprometido.

En realidad, aquel teatro servía a la circunstancia histórica que vivía el incipiente país. Su valor es puramente testimonial, documental. No hay que buscar en él atisbos artísticos, pues no eran fines estéticos los que quienes lo escribieron perseguían. Ilustrativo resulta el siguiente concepto extraído de *El Censor*, edición del 2 de mayo de 1818: *El pueblo se educa en el teatro. En nuestras circunstancias especiales, el teatro debe inspirar odio a la tiranía, amor a la libertad*². Algunos títulos de aquella época ayudarán a conformar un panorama más preciso: *El detalle de la acción de Maipú, Arauco libre, Defensa y triunfo del Tucumán*. Como decimos, se trata de lo que ahora se denomina teatro de compromiso o, para una mejor ubicación, partidista.

El concepto que tenían los hombres de entonces acerca de la función del arte lo advertimos en la fundación, por iniciativa del Director

² ORDAZ, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*. Ediciones Leviatán. Buenos Aires, 1957. Pág. 29.

Supremo Juan Martín de Pueyrredón, de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, en el año 1817. Se deseaba dar cabida en la escena a todo el repertorio teatral europeo, con exclusión, claro está, del español, que había imperado soberano hasta hacía pocos años. Eran tiempos de luchas, de *circunstancias especiales*, y los extremismos bárbaros se explican. Calderón y Lope de Vega son borrados de las carteleras, acusados de *absurdos góticos*, y se los reemplaza por lo más apto y accesible en el momento, que, como es natural, no era precisamente lo mejor. Las obras españolas son desplazadas por las francesas, empapadas de liberalismo, idea que marcaría el rumbo de la revolución iniciada en 1810.

La llegada de Juan Manuel de Rosas al gobierno, investido de poderes extraordinarios, marca la vuelta al absolutismo, a un estado de cosas semejante al que prevalecía en la época colonial. El teatro que se estrena por entonces es obsecuente al tirano y lapidario de los opositores. Lo que diferencia este período del correspondiente a la dominación española es el hecho de que antes la oposición no existía o era ignorada por lo insignificante; no había, pues, necesidad de atacarla. Pero Rosas tuvo siempre enemigos irreconciliables, que constantemente conspiraron contra él, aun recurriendo a la ayuda extranjera. Y fue precisamente con ayuda extranjera que se logró derrotarlo en Caseros en 1852. Es interesante consignar un título —uno sólo— para ejemplificar acerca del tipo de obras que se ofrecía al público asistente a las salas de la época. Pedro Lacasa dedicó a Manuelita Rosas y Ezeurra, hija del tirano, su pieza titulada *El entierro del loco traidor, salvaje unitario Urquiza*.

El cambio que se produce en pocos años, después de la década de convulsiones que marca el período de transición, es notable. Abiertas las puertas al mundo, el país se europeiza. Poca importancia reviste, por entonces, el alud inmigratorio, que recién repercutirá en la vida cultural del país muchos años después. Son la filosofía y las ideas políticas las que forman la estructura espiritual de la república. El liberalismo retoma las banderas perdidas en las luchas intestinas que sucedieron a la Revolución de Mayo. El progreso material preocupa tanto a los hombres de la organización nacional, que al teatro prefie-

Situación del Autor Teatral en la Argentina

ren importarlo en lugar de crearlo en su tierra con elementos autóctonos. Las compañías italianas, españolas y francesas invaden los escenarios porteños. El intérprete nacional desaparece de la ciudad cosmopolita. Volverá años más tarde con el circo. El autor sigue produciendo libretos, que alguna vez debe traducir para poder llegar a los mismos escenarios de su país en boca de intérpretes extranjeros. Por supuesto, hay quienes bregan por expresar lo nacional y reclaman artistas argentinos para transmitir su mensaje. Existe una anécdota —cierta o no, como todas las anécdotas— que cuenta como el general Mitre aconsejó a Nicolás Granada que no fuera a hacer la *sonsera* de entregar su comedia *¡Al campo!* a una compañía española. Es que ya por aquellos años asomaban los Podestá, familia de actores procedentes del circo y del drama criollo, que marcaría el vuelco total del panorama teatral hacia fines de siglo.

En el circo se habían refugiado los saltimbanquis —capaces de ser trapeceistas, actores y payasos—, a cuyo cargo quedaba la tarea de ofrecer espectáculo a las clases sociales que no tenían acceso a la cultura y, por tanto, no podían gozar de las comedias y dramas representados en francés o italiano en las salas de categoría. ¿Qué espectáculo presentan estos saltimbanquis al pueblo? El drama rural, la historia del gaucho alzado contra la autoridad que lo esquilma. Dos corrientes ofrece el teatro del último cuarto del siglo diecinueve en la Argentina: una culta, esteticista, europeizante; otra inculca, ética, nacional. Prevalece la segunda, por razones lógicas, naturales.

No se trata de una involución, sino de una acomodación a la realidad. (Las palabras son un mero reflejo de los conceptos y tienen muchas más interpretaciones que acepciones). El éxito de *Juan Moreira* no es el triunfo de la incultura; es, muy por lo contrario, en un proceso de asimilación y superación, el resultado de la fusión de ambas corrientes. ¿Quiénes escriben las primeras obras de valor del nuevo teatro que nace con los Podestá? Nicolás Granada, Martín Coronado, David Peña, Martiniano Leguizamón. Todos ellos hombres cultos, que no ignoran lo europeo ni desconocen el valor de la estética.

Se diría que alrededor de 1900 se da la conjunción autor-intérprete-

te, más un apoyo inusitado del público, todo lo cual conforma un panorama único en la historia del teatro nacional.

III. LA DÉCADA DE ORO.

Fue Augusto Mario Delfino quien escribió que el siglo XIX comenzó el 14 de julio de 1789, con la toma de la Bastilla, y terminó al estallar la Gran Guerra en 1914³. De la misma manera, la llamada década de oro del teatro argentino, excediendo los límites cronológicos, podría iniciarse en 1896, con el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, y concluir en 1913, con la muerte de Gregorio de Laferrère, o bien empezar cuando se estrena *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez, en 1903, y finalizar el día que fallece dicho autor en Milán, el 7 de noviembre de 1910.

Un fenómeno interesante se produce en estos años. Coinciden factores capitales del teatro, como ya hemos visto. Autores, intérpretes y directores reciben la respuesta favorable de un público entusiasta. Se vive por entonces una época feliz, de optimismo; el porvenir se ve con confianza, se habla del progreso ahuecando la voz; las violencias de los ácratas valen por la excepción que confirma las reglas. Se diría —siguiendo la idea de Delfino— que el siglo XIX muere ahito y contento el primer día de agosto de 1914, al iniciarse la contienda bélica.

El teatro argentino —entonces sí podemos llamarlo de tal forma, o quizás mejor rioplatense, para ser más justos— tiene intérpretes nacionales capaces de representar con exactitud los libretos escritos por los autores que ya lo venían haciendo desde décadas anteriores, a los que pronto se suman nuevos creadores, como Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró, los más significativos del período. Los asesores literarios de las compañías, verdaderos directores, desempeñan una labor de capital importancia en el proceso que vive en esos años la escena porteña.

³ DELFINO, Augusto Mario. *Fin de siglo*. Espasa Calpe. Colección Austral. Volumen 463. Buenos Aires, 1944. Pág. 14.

Situación del Autor Teatral en la Argentina

¿De dónde llegan esos intérpretes? Ya dijimos que durante la organización nacional el actor criollo parece desaparecer de los escenarios de Buenos Aires. Refugiado en el circo, ese intérprete recorre los pueblos de campaña, no tardando en ganar la pista convirtiéndola en escenario. La historia del circo criollo contiene los orígenes del resurgimiento, de la cúspide alcanzada en la primera década de este siglo por el teatro rioplatense. La familia Podestá y muchos otros actores que representaron las obras que hoy nos quedan como principal testimonio de lo que fueron aquellos años, provenían del circo. Juan Pablo Echagüe, citado por Luis Ordez, dice en *Una época del teatro argentino: el teatro gauchesco nos dio actores, y ésa es su gloria*⁴.

Hay entonces una preferencia por lo nacional, por lo nativo, cuyo origen debemos rastrearlo en el pensamiento político de la época.

En el 90 comienza un proceso que ha de culminar precisamente con la presidencia del doctor Roque Sáenz Peña (1910-1914), durante la cual se sanciona la ley electoral que implanta el voto secreto. Un fuerte sector de la clase dirigente —el que, sin mayores derramamientos de sangre, arrebató el poder al otro sector— tiene ideas nuevas sobre cómo conducir el país. Si bien los hijos y nietos de los inmigrantes de medio siglo atrás aún no son gobierno, su influencia en este cambio tiene su importancia. Aunque parezca paradójico, el argentino de ascendencia gringa obra, con su presencia arrolladora en la vida del país, como acicate del criollo, que debe volver los ojos a su tierra para afirmarse en ella. Se deja de mirar a Europa con total desentendimiento de lo argentino. Quienes persisten en esa actitud inician la historia de la decadencia del patriciado criollo, que ha servido de tema para obras literarias, más felices en el campo de la narrativa que en el teatral.

Sánchez, Laferrère y Payró, los autores más representativos de la década de oro, pertenecen a diferentes estamentos sociales. Insistimos en el enfoque sociológico del problema, pues lo consideramos de importancia, sin desconocer, no obstante, los riesgos de los exámenes parciales a la luz de una sola disciplina. Sánchez es el de orígenes más populares, y ello, naturalmente, se ve reflejado en sus piezas y sus ideas; es, de

⁴ ORDAZ, Luis. *Obra citada*. Pág. 40.

igual manera, el que con mayor facilidad resbala por la pendiente en sus dramas postreros; también es el menos culto, entendiendo el término, en este caso, como sinónimo de escolástico, de hombre de estudios planificados. Laferrère es el aristócrata, hijo de un rico hacendado francés y una dama portefa de abolengo; es político rebelde, aunque termina refugiándose en el club; su visión de la vida es placentera y *su virtud favorita la indulgencia*⁵, por eso es comediógrafo y fracasa cuando intenta el drama (*Bajo la garra*). Por su parte, Payró —de apellido también extranjero— es el término medio entre los dos primeros. Le preocupa el problema social y denuncia en sus obras las lacras de su tiempo; escritor culto, acaso lo más perdurable de su obra no sea precisamente lo que produjo con destino al teatro. Sobrevive a Sánchez y a Laferrère en varios lustros —fallece en 1928—, pero sus últimas incursiones en la escena son pocas y nada fundamental aportan a su labor literaria.

La ambientación de las piezas que se estrenan por esos años alterna de lo rural a lo ciudadano. La industrialización muy incipiente del país por entonces, hace que todavía buena parte de la población argentina se mantenga en la campaña. Y la realidad nacional se ve reflejada en la escena. Laferrère —el único que no ubica en el ámbito rural ninguna de sus obras— escribe comedias sobre la decadencia de la aristocracia y la burguesía. Sánchez y Payró —que indistintamente ambientan sus obras en el campo o en la ciudad— dramatizan la existencia del hombre de la clase media, pequeño propietario campesino, ciudadano empleado o profesional. Es interesante observar cómo Florencio Sánchez se desmerece cuando pinta la clase alta y no pasa del brochazo pintoresco y falsamente dramático al referirse a los menesterosos. Acierta en cuanto recrea el ambiente en el que ha vivido realmente, no aquéllos que conoce, sí, pero en los que no se siente precisamente cómodo.

Este detalle nos reitera en la creencia de una necesidad de contemporaneidad y coetaneidad —ya expresada en páginas anteriores— de la temática y trama de la obra, para alcanzar logros trascendentes

⁵ DANERO, E. M. S., *Teatro completo de Gregorio de Laferrère*. Prólogo y notas. Castellví. Santa Fe, 1952. Pág. 13.

Situación del Autor Teatral en la Argentina

y perdurables, que no sólo obtienen en su tiempo el consenso público, sino que perviven como hitos ejemplares en la historia del teatro.

El gauchesco es reemplazado por el sainete —paso inevitable del campo a la ciudad—, especies ambas subsidiarias, por más que comentaristas más o menos interesados las exalten a cimas imposibles. Se diría que la década de oro del teatro argentino, nacida del gauchesco —o gracias a su importante aporte—, muere en el sainete, utilizado para refugiar la chabacanería que reditúa fáciles ganancias. Los límites entre lo popular y lo populachero parecen indefinibles, y es la idea del negocio fácil la culpable directa de la caída de nuestro teatro en la segunda década del siglo.

Sin duda, como todo proceso, debió cumplir su parábola. Esa es la ley natural. Que no haya alcanzado mayores alturas no debe extrañarnos. Un país apenas centenario, en un continente nuevo, no podía proporcionar más. A esa fecha es muy posible que ninguna nación americana, incluido Estados Unidos, haya dado semejante teatro. Enrique Díez-Canedo escribió: *Para encontrar en todo el territorio americano —y no hablo solamente de los países de lengua española— un autor dramático que le sea comparable (por Florencio Sánchez), es preciso llegar a nuestros días, hasta encontrar en los Estados Unidos a un O'Neill*⁶. Lo expresado, sin necesidad de comentarios, corrobora lo antedicho.

IV. EL NEGOCIO TEATRAL.

El teatro en el Río de la Plata, de Luis Ordaz, es uno de los trabajos más importantes realizados en nuestro país con propósitos históricos y analíticos, que abarca el desarrollo del fenómeno escénico en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta el año 1956. El valor de la ardua tarea efectuada por Ordaz reside, principalmente, en su objetividad y síntesis. No hay allí juicios tendenciosos ni tergiversaciones de

⁶ Díez-Canedo, Enrique. Citado por Julio Imbert en *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Editorial Schiapire. Buenos Aires, 1954. Pág. 8.

la realidad, y el material consultado por el autor está aprovechado con clara inteligencia. Es por ello que, todo aquél que quiera formarse un juicio exacto acerca del teatro en Argentina y Uruguay, debe recurrir, como paso previo ineludible, a tan exhaustivo estudio.

El teatro perdía su ruta específica y empezaba a andar a los tumbos. Decayó el espíritu artístico y las obras más mediocres se apoderaron de la escena. Esto que expresa Ordaz⁷ sucede en la segunda década del presente siglo. ¿Qué había ocurrido? Consideramos errado el criterio de quienes —a nuestro entender— superficialmente suponen que la desaparición de valores como Sánchez y Laferrère, y el alejamiento de Payró, es uno de los motivos de la caída. Todo artista, aparte de su natural talento, necesita encajar en su época, hallar ambiente propicio, para así, de tal manera, cumplir su obra. Estamos seguros de que ha habido en el país, después de los tres autores nombrados, otros de igual o mayor talento. Que hoy recordemos, casi como lugar común, a Sánchez, Laferrère y Payró, cada vez que se hace necesario ejemplificar cimas alcanzadas por el teatro entre nosotros, hay que atribuirlo, en buena medida, a la época en que dichos escritores escénicos tuvieron la suerte de vivir.

Lo cierto es que avisados mercaderes descubren, en la misma década áurea de nuestra historia teatral, que ese oro simbólico bien podía convertirse en moneda contante y sonante. Fácil e injusto sería echarle la culpa del descenso solamente a los empresarios. Autores, intérpretes y toda la gama que hace al teatro tienen responsabilidad grave en esta involución. Como afirmamos en el capítulo anterior, la breve parábola no podía extenderse en el tiempo por razones obvias. La inmadurez social y cultural engendra inevitablemente el mercantilismo en tiempos de auge o prosperidad material. Hay una coincidencia en entregarse a lo fácil, en seguir el camino más corto. La risa y el llanto del público son explotados concienzudamente por los productores de bodrios teatrales. Ese mismo público, que había convalidado un florecimiento con su presencia, que se había sentido reflejado por los autores e intérpretes de pocos años antes, alienta y estimula la nueva industria.

⁷ ORDAZ, Luis. *Obra citada*. Pág. 189.

Situación del Autor Teatral en la Argentina

La proliferación de compañías, la aparición del teatro por secciones —o teatro continuado—, la producción semanal de libretos por parte de los autores, marca un proceso que alcanza la cumbre —mejor sería decir la cima— allá por 1925, año en que la ciudad de Buenos Aires cuenta con la mayor cantidad de salas teatrales en funcionamiento de toda su historia. En el *Anuario teatral* correspondiente a la temporada 1927-1928⁸, en nota firmada por *La Dirección* se dice: *No es posible ya hacerse ilusiones. El teatro nacional, salvo muy contadas excepciones, hoy por hoy es un enorme comercio escandaloso de artículos adulterados, que envenenan seria y profundamente la esencia espiritual de la argentinidad.* Y más adelante: *Han dado en llamar nacional lo que no es más que el fermento, pero de lo más innoble que se agita al margen de nuestra vida. Han dado en llamar nacional un producto que se amasa con residuos de cárcel, conventillo, cantina y casa sin nombre. Los argentinos ni somos todos niños bien, ni somos todos matones; nuestras mujeres ni son todas milonguitas, ni son todas lavanderas.*

El sainete, la comedia de costumbres, el grotesco, pululan sobre los escenarios porteños, y también en los teatros montevideanos y de las grandes y pequeñas ciudades argentinas donde llegaban las compañías en giras. Muchos *escritores*, aun en provincias, se acercan a los *cómicos* con su *obra* bajo el brazo, atraídos por el esplendor de las candelijas. Nunca se estrena tanto ni tan malo como entonces. Otros autores se alejan asqueados de la escena. Volviendo al imprescindible libro de Luis Ordaz, copiamos un concepto que nos refirma en la idea, anteriormente expuesta, de que la *década de oro* nació del gauchesco circense y murió en el sainete burdo: *Hubo momentos de tal decadencia que se llegó a pensar que habían vuelto los años del picadero y que el espectáculo —de alguna manera había que llamarlo—, finalizaría con las consabidas peleas a vejigazos⁹.*

De este mare mágnun pueden extraerse, con todo, contadas piezas de algún valor, circunstancia que ha llevado al error a investigadores deseosos de encontrar una verdad entre tanta mentira, la raíz popular

⁸ ORDAZ, Luis. *Obra citada*. Págs. 167/168.

⁹ ORDAZ, Luis. *Obra citada*. Pág. 119.

en ese infame celestinaje del teatro. Nos parece lógico que existan en este período obras de valores documentales, sobre todo desde el punto de vista social; pero conceptuamos que resulta erróneo el criterio de exhumar y hasta poner de moda piezas definitivamente arrumbadas. El teatro independiente —al cual nos referiremos en el siguiente capítulo— cayó, en sus momentos de debilidad, ya en su etapa postrera, en el recuento —índice evidente de decadencia— de retrotraerse al pasado en busca de algo tan fundamental que no supo encontrar en su presente: autores. Pero esto queda para más adelante.

Arturo Romay, en una conferencia pronunciada en el Jockey Club de Santa Fe en setiembre de 1961, se refirió a la dramaturgia nacional de entre 1920 y 1940, como *una época feliz del teatro argentino*¹⁰. Hubo, en efecto, en todo momento —no podía ser de otra manera, por otra parte—, una constante reacción de los elementos nobles de la escena nacional ante tal estado de cosas; artistas que se debatieron contra el oprobioso panorama que cerraba los caminos hacia una superación siempre anhelada. Claro que llamar bueno, afortunado o feliz a ese movimiento nos parece una exageración del crítico porteño. Coincidimos en los valores de Samuel Eichelbaum, Armando Discépolo y Francisco Defilippis Novoa, tercero mencionado por Romay como similar al clásico de la primera década del siglo. También concordamos en los méritos de otros autores. Pero la popularidad —la aprobación de grandes núcleos de público— nunca acompañó a estos autores en la medida que lo hizo con un Florencio Sánchez —por ejemplo— un cuarto de siglo antes. El público estaba en otra cosa, con otros autores, inferiores a los citados por Romay, pero lejos de la calidad y —confesémoslo— el europeísmo de estos dignos representantes del teatro profesional. Cabe señalar aquí, una vez más, que los tres autores citados alcanzan sus mejores logros cuando argentinizan totalmente sus influencias: Eichelbaum perdurará por *Un guapo del 900* y *Un tal Servando Gómez*, Discépolo por sus piezas breves y Defilippis Novoa por *He visto a Dios*.

Pero la reacción del teatro profesional ante el otro teatro, que llamaremos comercial, no basta. Entre otras cosas, porque razones econó-

¹⁰ Crónica diario EL LITORAL. Santa Fe, 30/9/61.

Situación del Autor Teatral en la Argentina

micas —la bancarrota de tantas compañías profesionales— hacen que la confusión entre uno y otro teatro sea frecuente. Es por ello que alrededor de 1930 surge el teatro independiente. Nos parece injusto que Romay, al hablar del período 1920-1940, haya ignorado al teatro independiente y a los autores que a través de él se manifestaron. Es que el movimiento de la escena libre rompió drásticamente con la situación imperante y rechazó toda componenda o subterfugio, habitual, y acaso inevitable, en los profesionales.

V. PROCESO DE LOS INDEPENDIENTES.

El teatro independiente nace en 1930, con Teatro del Pueblo, fundado por un grupo de autores e intérpretes que encabeza Leonidas Barletta, poeta y narrador, que contribuye escasamente en su calidad de escritor al movimiento, posponiendo —tal vez sacrificando— esa faceta de su labor en aras de la conducción del elenco. Ya en los últimos años de la década anterior se producen intentos de concretar un organismo a semejanza de los existentes en Europa, en especial en Francia, aunque por razones ideológicas se prefiera anteponer el ejemplo ruso. Todos ellos fracasan, hasta que la creación de Teatro del Pueblo marca el inicio de un período que se extenderá a lo largo de tres décadas. La historia del teatro independiente argentino podría dividirse en dos etapas. La primera de ellas se extiende desde 1930 hasta 1955, y contiene toda una parábola, que alcanza su punto máximo entre 1937 y 1943, años de la inauguración de la sala del teatro de Barletta en la calle Corrientes y de su clausura, respectivamente. La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires había cedido salas a los conjuntos de mayores méritos, pero el gobierno de facto surgido del golpe militar de 1943 terminó con esas concesiones. Un oscuro período se inicia entonces para los independientes, hasta que en 1955, como consecuencia de otro movimiento militar, la situación política del país cambia y se abre la segunda y breve etapa, que alrededor de 1960 culmina con la transformación de los teatros independientes en lo que provisionalmente llamaremos neoprofesionalismo.

Se hace difícil juzgar algo tan cercano como es el movimiento de la escena libre, fijarle hitos, señalar nombres y fechas con criterio acabado. Lo nuestro es sólo un intento, pero conscientemente asumido. Podremos equivocarnos en detalles, pero en líneas generales creemos acertar. El teatro independiente tuvo sus grandezas y sus miserias. Es evidente que no llegó al gran público. Tampoco contribuyó al desarrollo de la dramaturgia argentina, y ya sabemos que el teatro, para ser tal, necesita de todos sus elementos componentes, comenzando —precisamente— por el autor para finalizar en el público. Ha habido excepciones: un Roberto Arlt —cuya valoración definitiva como dramaturgo tarda en llegar— y el esporádico éxito de un montaje afortunado. Pero las salvedades no bastan.

El matiz político —acaso mejor sería decir ideológico— trabó el desarrollo del teatro independiente como tal, como teatro y como independiente. El arte no puede ser un medio, salvo que esté en manos de un verdadero creador. Traer a colación el nombre de Bertolt Brecht quizás esté fuera de lugar, pero no hallamos otro ejemplo más justo. En cuanto a la independencia, no basta con estar libre de los empresarios y de la servidumbre de un público de gusto estragado. En la tarea de reeducar a ese público fracasó —es indispensable recalcarlo— el teatro independiente. Sus dificultades de tipo material, aparte de las de orden ético que estamos señalando, fueron muchas, y sin dudas trabaron su labor de conquista de ese último y fundamental eslabón. El segundo período —solamente un lustro—, debido a su proximidad a nosotros, se hace casi imposible de juzgar. Surgen autores —Cuzzani, Lizarraga, Dragún y otros—, una corriente de espectadores se aproxima, pero la necesidad de abandonar la calidad de *no profesionales* para sobrevivir como movimiento, la lógica transformación que el tiempo impone, liquida en pocos años el proceso, o, para decirlo con otras palabras, lo precipita en eso que hemos llamado neoprofessionalismo.

El viejo luchador que es Leonidas Barletta en vano se opone tenazmente al cambio, a la transformación. La importancia de Teatro del Pueblo, su influencia rectora del movimiento, ha decrecido notablemente. Las nuevas generaciones deciden romper con esa ambigua si-

Situación del Autor Teatral en la Argentina

tuación de los hombres y mujeres que, después de trabajar ocho horas en la fábrica o la oficina, o cumplir con sus estudios medios o superiores, por la noche hacen teatro independiente. Ante la continua fuga de integrantes que se pasan al teatro profesional o al comercial, frente a su condición —mal que les pesare— de aficionados, deciden, optan, por crear un nuevo profesionalismo, que no necesita de manifiestos ni de declaración de principios. Un profesionalismo digno, que le permita ganarse la vida con su arte. No sabemos qué porvenir aguarda a este neoprofessionalismo. Comprendemos claramente que en un país culturalmente subdesarrollado —o en desarrollo, para ser más justos y menos pesimistas— el destino de un arte profesional es incierto. Cabe aquí consignar, como una advertencia, la divisa aquella de Jean-Louis Barrault: *perdurar sin venderse*.

Acaso realmente exista una antinomia entre el profesionalismo y el arte, quizás sea imposible encontrar una coincidencia entre el hombre-artista y el hombre que desea y necesita vivir de su arte, aun dejando de lado nuestra condición de país culturalmente inmaduro. Cuando el arte entra a servir a un público o a una ideología, entrega parte de su libertad, y la libertad es la esencia del arte. Ni pregonamos un arte puro ni el regreso a una hipotética Torre de Marfil. Creemos en el compromiso, pero no en la servidumbre. El arte tiene un fin social —ello es irrenunciable—, pero el hombre es mucho más que un mero ente social. Esto es necesario que se lo comprenda y no se lo olvide.

Volviendo al movimiento independiente, al que creemos cerrado como ciclo dentro de la evolución del teatro en el Río de la Plata —por lo menos en Buenos Aires, Montevideo y las grandes ciudades argentinas del interior—, digamos que, en su favor, debemos colocar la dignidad con que supo servir al buen teatro en tiempos de desembozado mercantilismo escénico y, entre sus culpas, la fácil adquisición de los malos hábitos del otro teatro, como esa réplica de los *capocómicos* que fueron los tiranuelos que reinaron sobre algunos conjuntos. Como polo opuesto al teatro social o ideológico a ultranza, surgió en la segunda etapa —la que situamos entre 1955 y 1960— el teatro esnobista, para iniciados, de tan trágicas consecuencias para el movimiento como aquél.

El autor argentino encontró retaceado su camino por la vía del teatro independiente, que era la única que tenía expedita. Repetimos que el caso Arlt necesita todavía de una sanción definitiva, que solamente podrá darse a través de la reposición de sus piezas. Por otra parte, como dice Raúl H. Castagnino, *la quiebra fatal de su repertorio en un punto de la marcha ascendente hacia formas personalísimas, hace lamentar doblemente su pérdida*¹¹. Creemos nosotros, ya entrando a juzgar en bloque al movimiento, que le faltó espíritu nacional, única manera de conformar algo auténtico y duradero. Pero la nacionalidad no se asienta sino sobre bases muy sólidas, bases, quizás, que en el Río de la Plata aún no se han dado por razones históricas. Nuestra juventud trae aparejada el deslumbramiento propio de los pocos años, en estos casos los años valen por siglos. Una cultura no se crea de un día para el otro. Su concreción tampoco se realiza sobre leyes fijas. Las circunstancias históricas juegan en esto, como en todo, un importante papel, que bien puede ser —ya que a teatro nos referimos— el de protagonista.

VI. UN TEATRO NACIONAL

No es nuestra intención hacer aparecer al autor como a una víctima de los demás elementos integrantes del teatro. No obstante, es evidente que la poco probable existencia de un auténtico teatro argentino se debe, en buena medida, a la falta de atención que se ha tenido en el país por quienes dan el primer paso en la realización de la obra teatral. Esta circunstancia la hemos visto a través de la historia de la escena nacional. Con la sola excepción de la llamada década de oro, años en que se produjo, por las razones que se apuntan en el correspondiente capítulo, una coincidencia de factores favorables, la pequeña y mediocre trayectoria del escritor que ha deseado expresarse por medio del teatro en el Río de la Plata —el fenómeno uruguayo es similar—, re-

¹¹ CASTAGNINO, Raúl H., *El teatro de Roberto Arlt*. Departamento de Letras. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 1964. Pág. 90.

Situación del Autor Teatral en la Argentina

sulta desalentadora. En la narrativa —tanto en la novela como en el cuento—, la poesía y el ensayo, nuestro país puede enorgullecerse de ocupar un sitio de privilegio y —lo que más importa— actualizado en el concierto latinoamericano. En teatro, la mención de nombres nos lleva fatalmente a la cita de autores y obras de los primeros diez años del presente siglo, hecho desalentador si se considera la importancia que han tenido los últimos cincuenta años en la historia de la humanidad. Sánchez, Laferrère y Payró —de cuyos valores no dudamos, pero que están inevitablemente ligados al tiempo en que les tocó actuar, con escasa vigencia actual— no pueden figurar, sin desentonar —aunque sólo se tratase de falta de contemporaneidad— junto a Borges, Cortázar y Sábato, por citar solamente tres personalidades destacadas de nuestras letras. Evitamos salirnos del campo literario e incursionar en las artes visuales y la música, en busca de otras comparaciones, porque consideramos que con lo dicho es suficiente. La dramaturgia argentina marcha a la zaga de la creación artística nacional, y se hace, más que necesario, imprescindible exponer las razones e iniciar su recuperación.

Las culpas pueden ser ocmpartidas. Ya dijimos antes que en el descalabro del teatro nacional, que sobreviene al corto período del cual nos enorgullecemos, todos tuvieron culpa, también el autor. Y resulta evidente que, para llegar a esa recuperación de que hablamos, los autores teatrales argentinos deberán asumir una toma de posición distinta a la cómoda imitación de modelos en que se han venido debatiendo. Deben svrgir creadores como lo fueron, en su momento, los reiteradamente nombrados Sánchez, Laferrère y Payró, que expresaron su tiempo por medio de las obras que aportaron a la escena de entonces. No se trata de cerrarse por completo a las influencias, cosa tanto o más difícil hoy que ayer, por lo cada día más pequeño que resulta el mundo. Las corrientes del pensamiento universal no pueden rechazar-se apelando a un trasnochado nacionalismo. Pero resulta necesario asimilarlas y expresarlas en un idioma propio, a través de un modo de ver argentino.

Llegamos aquí al supuestamente espinoso tema de lo nacional.

¿Qué es lo nacional? El hombre es uno, aquí y en cualquier otro lugar de la tierra. Son las circunstancias las que cambian. Y lo circunstancial, mal que les pese a los sesudos y profundos pensadores proclives a la Torre de Marfil —aunque la detesten teóricamente—, pesa irremisiblemente sobre el hombre, materia viva de la que se nutre el arte, que no es otra cosa que trasunto de ser y tiempo expresados por un temperamento. Estamos firmemente convencidos de que un arte nacional halla eco lógico en el pueblo que lo inspira. La época áurea de la escena rioplatense tuvo como base una coincidencia de propósitos. El público acudió entonces al teatro, le otorgó su imprescindible aval, porque en él se vio reflejado, pintado con verdad. Luego, descubierto el negocio, se le ofreció una caricatura, que fue festejada con risas y lágrimas. La reacción de quienes podían salvar al teatro —los profesionales dignos, el movimiento independiente— equivocó el camino, desechando a ese elemento, si no principal, primero del complejo teatral, que es el autor, en este caso el autor nacional. Y cuando no lo desestimó, fueron los autores quienes erraron la senda, menospreciando los resortes válidos de la dramaturgia, que habían quedado en manos —paradójicamente— de los comerciantes del teatro, quienes, aun caricaturizándolo, sabían expresar, retratar a su público. El espectador necesita verse sobre el escenario, o por lo menos ver en él a su vecino. Los autores del teatro pretendidamente auténtico insuflaban a sus criaturas exóticas mentalidades —cuando no también extraña carnadura—, despistando al espectador, confundiéndolo, arrojándolo en brazos de los mercaderes que, aunque distorsionado, le ofrecían un producto más auténtico. De ahí —para dar un solo ejemplo— la lógica aceptación de la obra de un Alberto Vacarezza sobre buena parte de la producción de un Samuel Eichelbaum. Es fácil tachar de ignorante a un público, mucho más que aceptar la autenticidad latente en las expresiones populares e incluso en las francamente populacheras, que siempre guardan, en su más recóndito trasfondo, una chispa de verdad, que las conecta con ese último y fundamental eslabón del teatro que es el público.

¿Debe entenderse con esto que pregonamos un teatro documental,

Situación del Autor Teatral en la Argentina

naturalista, de crónica de actualidad? No, de ninguna manera. Ni siquiera es imprescindible que la trama se desarrolle aquí y ahora. El tema, la idea, debe guardar íntima relación con el tiempo y el lugar, y esto es posible hasta tratándose de temas intemporales, como son, por otra parte, los grandes temas del arte. Equilibrio entre idea y forma, es decir, verdad, vida, reclama para cumplir su cometido el teatro que la Argentina y el Río de la Plata aguardan desde hace medio siglo.

Siempre hay esperanzas de que un auténtico teatro surja entre nosotros, un teatro que nos represente dignamente ante el mundo. Los elementos existen, acaso hayan existido siempre. Hace falta que se aúnen, que entrelacen sus esfuerzos. De una correcta suma de autores, intérpretes, directores, escenógrafos y técnicos, el público debe darse como resultado lógico. Incluso la posible antinomia arte-profesionalismo puede verse negada si la tarea se encara con nobleza y —aquí sí cabe recalcarlo— con ese auténtico espíritu nacional que nada tiene que ver con el chauvinismo ni lo patriotero.

Con este trabajo, que nos reiteramos en calificar como de informe sobre la situación del autor teatral en la Argentina, deseamos contribuir a una clarificación del panorama del teatro entre nosotros. Estamos convencidos de lo expresado, pero siempre atentos a los nuevos aportes y a las rectificaciones factibles, que los muchos estudiosos del tema que existen en el país pueden y deben realizar a este problema del teatro, que no está, de ninguna manera, desligado de los grandes dilemas que afectan al hombre argentino.

EDGARDO A. PESANTE (Vera 3714, Santa Fe). Nació en Santa Fe en 1932. Publicó *Sitiados-Obando* (teatro) y *Criaturas de la guerra* (cuentos). En 1960 mereció el segundo premio en el certamen nacional organizado por Teatro de los 21, con la obra estrenada luego: *Un lunes por la mañana*.

