

**Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires:  
la importancia de Boedo y Florida**

***The history of independent theater in Buenos Aires:  
the importance of Boedo and Florida***

María Fukelman

*Universidad de Buenos Aires; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;  
Instituto de Artes del Espectáculo/Universidad Católica Argentina*  
[mariafukelman@gmail.com](mailto:mariafukelman@gmail.com)

**Resumen:** En la década de 1920, muchos de los intelectuales de Buenos Aires se dividieron en dos grupos: Boedo y Florida. El primero abogó por un arte social que invitaba a accionar a los obreros. El segundo pretendió renovar la literatura con fines estéticos. Los de Florida expresaban su mirada a través del periódico *Martín Fierro*; y los de Boedo lo hacían desde las revistas *Los Pensadores* y *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*. A su vez, el 30 de noviembre de 1930, el boedista Leónidas Barletta creó el Teatro del Pueblo, dando inicio al movimiento de teatros independientes en la ciudad. El propósito de este trabajo es analizar cómo se trató el arte teatral en los medios mencionados, a fin de observar qué vínculo con el teatro propone cada uno y qué rasgos, de los que luego serían promovidos por Barletta y el teatro independiente, ya habían sido diseminados en ellos.

**Palabras clave:** revistas literarias, teatro independiente, historia.

**Abstract:** In the 20s, many of the intellectuals of Buenos Aires were divided into two groups: Boedo and Florida. The first advocated a social art, to invite the workers to act. The second sought to renew the literature for aesthetic purposes. The Florida expressed his gaze through the newspaper *Martin Fierro*; and Boedo did it from the magazines *Los Pensadores* and *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*. In turn, on November 30<sup>th</sup>, 1930, the *boedista* Leónidas Barletta created the Teatro del Pueblo, with this starting the movement of independent theaters in the city. The purpose of this paper is to analyze how the theatrical art is discussed in the mentioned means to observe what link with the theater proposes each one and what traits, which would then be promoted by Barletta and independent theater, had been scattered in them.

**Keywords:** literary magazines, independent theater, history.

Fecha de recepción: 9 de junio de 2016

Fecha de aprobación: 17 de agosto de 2016

Fecha de recepción de versión final: 4 de septiembre de 2016



e-ISSN 2448-539X

### **Breve introducción sobre Boedo y Florida**

En la década de 1920, muchos de los intelectuales de Buenos Aires estaban divididos en dos grupos: Boedo y Florida. El primero, cuyo nombre surgió de la calle donde funcionaba la editorial Claridad (Boedo 837), abogó por un arte social, de temática directa, que fuera accesible a los obreros y que los invitara a accionar. El segundo, que también debió su nombre a la calle, elegante y céntrica, en donde se hacían sus ediciones, pretendía renovar la literatura con fines puramente estéticos. Las trincheras literarias desde las que cada grupo expresaba su mirada fueron el periódico *Martín Fierro* (1924-1927), dirigido por Evar Méndez, para los de Florida; y las revistas *Los Pensadores* (1924-1926) y *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista* (1926-1941), dirigidas por Antonio Zamora, para el grupo Boedo.

Durante muchos años, y con razones suficientes para pensarlo, se entendió esta situación como una polémica en la que se enfrentaban dos bandos: los que querían el arte para la revolución y conformaban una vanguardia política (Boedo), y los que querían la revolución para el arte e integraban una vanguardia estética (Florida). Las operaciones de lectura más frecuentes (realizadas, en general, por escritores cercanos al martinfierrismo) pretendieron encasillar al grupo de Boedo, en oposición al de Florida, como el hacedor de una “mala” literatura o el representante de “la derecha literaria” (Sarlo, 1983, p. 161). Sin embargo, el vínculo entre ambos grupos no fue absolutamente dicotómico. Manejamos la hipótesis —de la que sólo haremos un breve desarrollo en este trabajo— de que el teatro independiente se forjó con elementos de las dos corrientes y que éstos, a su vez, fueron, en muchos casos, coincidentes. Al respecto, tenemos en cuenta la contribución de Gabriela García Cedro: “Si se piensa que los martinfierristas apostaron a una renovación de la

poesía, es preciso constatar que los boedistas no se opusieron a la renovación de la forma sino que cuestionaron una nueva forma desprovista de contenido social” (2013, p. 377).

### **El teatro independiente**

El teatro independiente surgió en Buenos Aires de la mano del escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975), uno de los integrantes más conocidos del grupo Boedo, quien creó el Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930. Si bien ya desde mediados de la década de 1920 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), TEA (Teatro Experimental de Arte) (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930), el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincide en considerarlo el “primer teatro independiente de Buenos Aires”, frase que, por otra parte, había sido elegida para colocar como subtítulo del nombre del teatro “después de algunos años de labor” (Marial, 1955, p. 17) en los programas de mano y en las entradas, dando cuenta de la pretensión de originalidad del grupo de Leónidas Barletta, quien, no obstante, había sido integrante de algunos de los intentos anteriores.

En Argentina, distintos teóricos reconocidos (Luis Ordaz, 1946;<sup>1</sup> José Marial, 1955; Osvaldo Pellettieri, 1990, 1997, 2006; y Jorge Dubatti, 2012; entre otros) se abocaron a caracterizar al teatro independiente. Para nuestro trabajo, optamos por la definición de Jorge Dubatti, quien sostiene que el teatro independiente diseñó, para posicionarse, tres enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado, y describe esta práctica como “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó

---

<sup>1</sup> En el presente trabajo, citamos la edición de 1957.

cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (2012, p. 81). Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un “buen” teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por dramaturgos clásicos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política afín a la izquierda, entre otros. Sin embargo, no todos los grupos que integraron el movimiento de teatros independientes llevaron a cabo las mismas decisiones. Elegimos seguir la caracterización de Jorge Dubatti tanto por su sintética sistematización de la práctica como por su flexibilidad, ya que entendemos que el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de los años. Por el contrario, creemos que el movimiento de teatros independientes se mostró, desde sus inicios, como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue constituirse como una reacción frente a la escena del teatro comercial de la década de 1920, cuyas características no agradaban a Barletta ni, como veremos más adelante, a muchos de los escritores de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes, vodeviles), producidas por empresarios con el principal objetivo de ganar dinero. A su vez, los artistas e intelectuales que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa, lo que también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

Leónidas Barletta ofreció su mirada, en 1931, sobre cómo y por qué se gestó el Teatro del Pueblo, puntapié inicial para la conformación del teatro independiente en la

ciudad capital. El director presentó a su teatro como una forma artística nueva que llegaba para otorgar nivel a un contexto teatral que, a su criterio, se hallaba en ruinas. De este modo, en el número 1 de *Metrópolis*, el órgano difusor del Teatro del Pueblo, afirmó: “[...] no tenemos teatro argentino. Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que sólo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio” (Barletta, 1931, párr. 1-2). Al mismo tiempo, advirtió: “Para ese teatro de arte que se ambiciona, hemos contribuido fundando Teatro del Pueblo. Puede ser el peldaño inicial para alcanzar lo que se desea” (Barletta, 1931, párr. 15).

El teatro independiente, desde sus inicios, creció y se multiplicó sobremanera. Al Teatro del Pueblo le siguieron, en los primeros años, Teatro Proletario (1932), Teatro Juan B. Justo (1935), Teatro Íntimo (1935), La Cortina (1937), Teatro Popular José González Castillo (1937), Tinglado Libre Teatro (1939), La Máscara (1939), Teatro Universitario de Arquitectura (1939), IFT (1937), Teatro Florencio Sánchez (1940), Espondeo (1941) y Teatro Libre de Buenos Aires (1944), entre otros. Ya en la década de 1950, esta cantidad de grupos se había triplicado. Además, el movimiento se fue expandiendo desde Buenos Aires hacia otras provincias y ciudades populosas del país, como Córdoba, Mendoza, Salta, Santa Fe, Rosario (Provincia de Santa Fe) y La Plata (Provincia de Buenos Aires).

De acuerdo con Jorge Dubatti, se fue conformando a través de los años como 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 periodo a la cartografía del teatro mundial” (2012, p. 62). De modo que el teatro independiente no sólo “se convirtió en columna vertebral del teatro argentino contemporáneo” (Ciurans, 2004, p. 89), sino que también llegó rápidamente a Uruguay y a otros países de Latinoamérica.

En Uruguay, el teatro independiente arribó junto al grupo La Isla de los Niños, de Atahualpa Del Cioppo, que trabajó en conjunto con el Teatro del Pueblo argentino. Allí también se creó la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), a partir de la fundación de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI). En Chile, esta práctica teatral comenzó a gestarse ya entrada la década de 1940, con la creación de los grupos universitarios Teatro Experimental de la Universidad de Chile (Teuch) y Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) (Rojo, 1984). El investigador Carlos José Reyes da cuenta de transformaciones en la escena teatral de su país —Colombia— a fines de la década de 1950, a partir de los estímulos de Chile y Argentina:

En efecto, la influencia de estos países sobre personas, grupos e instituciones, fue evidente. Las escuelas de teatro en formación, tanto en Bogotá como en Cali, constatan que el avance de la enseñanza y la práctica teatral independiente en Chile y Argentina podía ser tenido en cuenta para un mejor desarrollo de nuestra propia experiencia. (Reyes, 1996, p. 2)

Si bien en cada lugar se aportaron elementos originales propios de cada espacio y de cada grupo, la esencia del teatro independiente se ha mantenido vigente hasta hoy. En este sentido, entendemos que es relevante profundizar sobre el conocimiento de la gestación de una práctica que se extendió tanto por Argentina como por Latinoamérica.

Asimismo, es atinado pensar que muchas de las ideas que se llevaron a cabo en 1930 se habían estado produciendo en la década anterior. Tradicionalmente, se ha dicho que el teatro independiente es heredero del grupo de Boedo. Sin embargo, creemos que hay elementos de Florida que —pudiendo coincidir o no con los de Boedo— también se pueden considerar como contribuidores al desarrollo de esta práctica teatral. En tal sentido, el propio Leónidas Barletta, muchos años después de la polémica, volvió sobre ella y afirmó

que en el Teatro del Pueblo confluyeron Boedo y Florida:<sup>2</sup> “Hacia 1930, la creación del primer teatro independiente, el Teatro del Pueblo, fundado por Barletta, mezcla a todos y borra los últimos vestigios de la disputa Boedo-Florida” (1967, p. 63). Esta teoría del teatro independiente como un mar en donde decantaron ambos ríos, también fue planteada por Luis Ordaz:

¿De dónde salía el Teatro del Pueblo? y ¿quién era Leónidas Barletta? Procuraré hilvanar los tramos de historia que desembocan en el “movimiento de teatros independientes” [...]. Todo empezó con el grupo llamado de Boedo [...] que entró en conflicto, o no, con el denominado grupo Florida [...]. Los dos núcleos presentaban actitudes que podían estimarse igualmente como revolucionarias. La diferencia, fundamental para el caso, estribaba en que mientras los de Florida eran rebeldes en estética y se sentían ocupando una avanzada estrictamente literaria, los de Boedo eran disconformes ideológicos y se empeñaban en impulsar la revolución social, ya triunfante, por entonces, en la antigua Rusia de los zares. Las diferencias no desaparecerían nunca, pero algunas aristas cortantes se irían limando con los años, y los integrantes de ambos grupos se encontrarían precisamente compartiendo las carteleras del Teatro del Pueblo. (1992, párr. 14-15)

### **¿Qué lugar ocupó el teatro en las revistas de Boedo y Florida?**

Pocos autores hablaron sobre el lugar que el teatro tenía en las revistas de Boedo y Florida.

Algunos de ellos fueron Beatriz Sarlo y Horacio Salas. Beatriz Sarlo afirma:

Hay zonas importantes de la producción literaria argentina del momento que *Martín Fierro* se propone ignorar, porque están relacionadas demasiado directamente con el mercado, y en consecuencia, con un público cuyo gusto “filisteo” la vanguardia repudia [...]. La literatura de kiosco y el teatro le parecen a la revista una forma corruptora de la competencia. De allí el reproche elitista que se les formula a los

---

<sup>2</sup> Es interesante que Barletta no sólo sugirió que en el Teatro del Pueblo convergieron Boedo y Florida, sino que también, en los años subsiguientes, se ocupó de distanciarse —al menos desde el discurso— de algunos principios defendidos por su grupo de origen: “Pero los que quieren poner el arte al servicio de la revolución, hacen un flaco favor a la revolución y al arte. [...] Si esa fuera la finalidad del arte, el artista digno debería dejar de pintar cuadros, de representar obras o de escribir libros” (1932, párr. 20).

escritores de Boedo: ellos se proponen escribir controlando con un ojo el mercado, lo que es lo mismo: movidos por el lucro. (1983, p. 148)

Y luego aclara:

La década de los años veinte será de prosperidad para el teatro argentino y las grandes compañías nacionales (Muiño-Alippi, Gloria Ferrandiz, Camila Quiroga, Parravicini). En 1923 se estrenan *Mateo* de Armando Discépolo y *El ruedo de almas* de Eichelbaum; en el 24, *La hermana terca* también de Eichelbaum; en 1925, *Los caminos del mundo* de Defilippis Novoa, *El organito* de A. y E. Discépolo, *Babilonia* y *Giacomo* de A. Discépolo y la versión escénica de *Nacha Regules* de Manuel Gálvez. *Martín Fierro* no registra este movimiento y solo publica tres o cuatro artículos sobre las compañías extranjeras que visitaban Buenos Aires y una crítica a Eichelbaum y en general a la “pobreza” del teatro nacional. (Sarlo, 1983, p. 148)

Por su parte, Horacio Salas sostiene:

La música, la arquitectura y en menor medida el teatro fueron otros campos de preocupación de *Martín Fierro* [...]. Y por contradictorio que pueda parecer, mientras desde las páginas de *Martín Fierro*, Sergio Piñero elogiaba al fenómeno musical porteño, desde Boedo Leónidas Barletta sostenía que se trataba de “una jeremiada de afeminados [...] la música de unos degenerados que se niegan a usar ropas proletarias, cuyas mujeres de grasientos cabellos abandonan la fábrica por los burdeles” (1995, p. XIV).

A partir del análisis de Sarlo se podría inferir que el grupo de Boedo dio mayor importancia al teatro y que se hizo eco de los grandes estrenos del teatro comercial sin manifestar la “pobreza” de la escena nacional. Este hecho daría cuenta de un comportamiento diferente de cada grupo respecto al teatro comercial. No obstante, como veremos más adelante, esto no fue así. A su vez, de las palabras de Salas, se desprende que no todas las opiniones que se vertían en ambas revistas eran “lógicas”, es decir, no respondían siempre a lo que se esperaba de cada una. Coincidimos con esta lectura, ya que, como también se desprenderá del análisis posterior, hubo un lugar en *Martín Fierro*



—probablemente inesperado para los estudiosos, debido a la frecuente asociación entre el teatro independiente y el grupo de Boedo— para que se enuncien por primera vez algunos elementos que luego se afianzarían en esta práctica teatral.

En este punto, creemos que es fundamental, coincidiendo con García Cedro, volver a las fuentes y analizar cómo se trató el arte teatral en los medios difusores de los grupos de Boedo y Florida, a partir de una nueva lectura de *Los Pensadores*, *Claridad* y *Martín Fierro*. Entendemos que es necesario el análisis del material de primera mano, ya que este procedimiento evita tanto la reiteración de datos que no son ciertos —y que, en su devenir, llegan a constituirse en mitos de la crítica—, como la reproducción de análisis o interpretaciones caracterizados, erróneamente, como fácticos.

Nuestro propósito es, en primer lugar, observar qué vínculo con el teatro ofrece cada una de las revistas. Y en este sentido, nuestro aporte será la realización de un foco minucioso sobre un aspecto de la polémica poco destacado por la crítica. En segundo lugar, analizaremos qué rasgos de los que luego serían promovidos por Leónidas Barletta y los demás realizadores del teatro independiente ya habían sido disseminados en las revistas. De este modo, si bien es innegable la contribución de Barletta al teatro de Buenos Aires —e incluso al de Argentina y Latinoamérica—, nuestro aporte será confirmar que esta transformación no se debe exclusivamente a su trabajo ni se dio de un día para otro. Por el contrario, proponemos que las bases de esta práctica teatral se venían gestando desde hacía algunos años.

Para la realización de este trabajo, partimos de la idea —ya expresada— de que, aunque ambos grupos se diferenciaron en sus modos de abordar la literatura, la relación entre ellos no fue exclusivamente de opuestos, sino que también contó con muchos puntos en común.

### **Volviendo a las fuentes**

Cronológicamente, la primera en aparecer de las tres revistas sobre las que vamos a trabajar es *Los Pensadores*. No obstante, su primer formato, que existía desde 1922, fue en cuadernillos dedicados exclusivamente al pensamiento y la obra de un autor (cercano al arte o a la política), en los que no había espacio para abordar variados temas. Luego, surgió el periódico *Martín Fierro*, en febrero de 1924 (que se presentó como continuador de una fugaz experiencia publicada en 1919 con el mismo nombre). A los pocos meses, en diciembre de 1924, apareció el primer número de *Los Pensadores* como “revista de selección ilustrada. Arte, crítica y literatura”. Y finalmente, en julio de 1926, esta revista cambió de denominación y se publicó por primera vez como *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*. Sobre la modificación del nombre hay —al menos— dos versiones: Emilio J. Corbière sostiene que Antonio Zamora dijo: “Como el nombre de *Los Pensadores*, para una revista, era un poco pedante, se lo cambié por el de *Claridad*” (1981, p. 38); mientras que Gabriela García Cedro le atribuye la idea del cambio a Leónidas Barletta: “Renovarse o morir es el planteo. Barletta plantea la renovación para *Los Pensadores* ya desde el mismo título: pasará a llamarse *Claridad*” (2013, p. 141).

Como *Martín Fierro* dejó de existir luego de la edición de noviembre de 1927, el periodo en el que las publicaciones de Boedo y Florida fueron contemporáneas se circunscribe entre diciembre de 1924 (con el primer número de *Los Pensadores*) y principios de 1928, cuando se editó el número 151 de *Claridad* (dado que *Martín Fierro* no se despidió de sus lectores —y como no tenía una frecuencia de publicación estricta—, no era posible que el grupo de Boedo dedujera de inmediato que ya no iba a circular más). Empero, más allá de las coincidencias temporales efectivas entre ambas revistas,

entendemos que aunque *Los Pensadores* (en su versión ampliada) haya salido unos meses después que *Martín Fierro*, cuando lo hizo, tomó en cuenta el periódico de Florida. De modo que enmarcamos nuestro corpus de análisis entre el número 1 de *Martín Fierro* y la edición 151 de *Claridad*.

*Martín Fierro* no fue una revista que haya abordado el teatro en demasía. De sus 37 números (hubo 45, pero 9 fueron dobles), sólo en 11 (menos de 30%) trató esta temática. En esas apariciones encontramos una crítica al teatro nacional; otra a la dramaturgia extranjera representada en Buenos Aires; una nota escrita por el autor francés Emile Malespine, donde explica la teoría que utilizaba en su teatro de Donjon; dos artículos que se acercan al teatro de Luigi Pirandello; y varias notas de opinión, en general cuestionadoras a la gestión municipal, sobre la temporada lírica que se presentaba en el Teatro Colón. Sin embargo, hay tres artículos que son fundamentales en la conexión con el teatro independiente: “Para un teatro de arte en Buenos Aires”, de Sandro Piantanida, publicado en el número 17, del 17 de mayo de 1925, en el que se sugieren los pasos a seguir para conformar un teatro de arte basado en la realidad teatral europea; “Fundación del Teatro de Arte” (sin firma), que apareció en la edición 33, del 3 de septiembre de 1926; y una continuación de este último artículo, “*Santa Juana*, de Shaw, en La Plata”, publicado en el número 35, del 5 de noviembre de 1926.

*Los Pensadores*, a su vez, tuvo 22 ediciones, y, de ellas, en 9 (más de 40%) se habló del teatro —directa o indirectamente—. La preocupación de esta revista por el arte teatral fue más alta que la de *Martín Fierro*. De hecho, en la primera publicación apareció un apartado titulado “Teatros y conciertos”, en el que no había ninguna información sobre el tema, pero se afirmaba que la iba a haber en futuras ediciones: “No escapará al lector la importancia fundamental que tiene para la orientación del público la crítica teatral y

musical. Desde el próximo número ocupará lugar preferente en nuestras columnas esta sección, imprescindible en una revista del carácter de *Los Pensadores*” (Anónimo, 1924, párr. 2). Empero, no se hizo efectivo el cumplimiento de esta promesa en la inmediatez, y en el número 106<sup>3</sup> se retomó el compromiso: “No puede faltar en *Los Pensadores* la crítica de teatro. Revista que se propuso sobre todo servir de difusión literaria y cultura (sic) en beneficio del pueblo, prestará desde el próximo número toda la atención a ese género, de una incuestionable influencia en el ambiente” (Lucas, 1925, párr. 1). Aun así, no todos los números incluyeron estas críticas. Los temas abordados en la revista en relación con el teatro tuvieron que ver con la actualidad de la escena nacional, con el panorama musical, el teatro infantil, y con la dramaturgia de Elías Castelnuovo. Además, hubo dos artículos sobre el arte del pueblo y una reflexión de Roberto Mariani, “De cómo el teatro puede ser arte”, publicada en el número 121, de mayo de 1926, que expresa varios lineamientos a tener en cuenta para su vinculación con el teatro independiente.

En *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, el lugar que se le dio al arte teatral fue todavía mayor. De los primeros 29 números (entre el 1 y el 151),<sup>4</sup> que son los que se corresponden en contemporaneidad con la publicación de *Martín Fierro*, hay, al menos, 19 en los que se menciona al teatro, dando un porcentaje superior a 65%. Este interés por el teatro se observa en múltiples artículos, por ejemplo, en aquellos que cuestionan una encuesta realizada por el diario *La Nación* a famosos escritores, en la que se les preguntaba por el teatro. La crítica más importante allí plasmada fue que esas personas

---

<sup>3</sup> La nueva edición de *Los Pensadores* comenzó sus publicaciones con el número 1. Sin embargo, pasadas pocas ediciones, retomó su versión anterior y continuó enumerando las revistas teniendo en cuenta las primeras cien ediciones en el viejo formato de cuadernillo. Así, el número 106 equivaldría a la sexta edición de la revista literaria.

<sup>4</sup> Al igual que había sucedido con la segunda edición de *Los Pensadores*, *Claridad* comenzó en el n° 1, pero después de la séptima publicación, decidió retomar su tradición (*Los Pensadores* en sus dos formatos) y la octava edición pasó a ser el n° 130.

podían saber mucho de literatura, pero poco de teatro. Es decir, en *Claridad* se le otorgó al teatro un carácter específico y no se lo englobó con las otras artes. Además, hubo muchos comentarios sobre las obras que estaban en cartel (¡que en muchos casos incluían develar el final de la pieza!), negativos en general, ya que también abundaban las notas que hablaban de un panorama teatral en crisis. En este sentido, se presentaron nuevas propuestas para la renovación de la escena, basadas en las críticas al contexto porteño y en la permanente mirada al campo teatral de la vanguardia europea. También se destacó, al igual que en *Martín Fierro*, la figura de Pirandello.

En relación con el teatro independiente, como trataremos más adelante, una de las cuestiones más importantes que nos interesa recoger es el planteo directo que se hace en la revista sobre la necesidad de conformar un “teatro independiente”, así, con todas las letras (de hecho, de acuerdo con nuestro propio registro, en esta revista se enunció ese sintagma por primera vez). Además, en las páginas de *Claridad* se dio el anuncio de la conformación del Teatro Libre, el primer grupo que puede considerarse antecedente del Teatro del Pueblo.

Leónidas Barletta firmó con su nombre muchos de los artículos de opinión sobre la situación teatral hasta que abandonó la revista, en octubre de 1927, es decir, entre los números 144 y 146. El testimonio del escritor sobre su alejamiento apuntó hacia su disconformidad con el devenir socialista de la revista:

Juan B. Justo [...] quería que *Claridad* estuviese concretamente al servicio de su partido, Barletta se retira y la revista de los de Boedo, también se malogra, convirtiéndose en una publicación comercial de Antonio Zamora, para la propaganda de su editorial y las candidaturas de su partido. (Barletta, 1967, p. 52)

Pero otras versiones (García Cedro, 2013) indican que Barletta se fue porque los integrantes de *Claridad* negaron ante otro medio que él fuera su jefe de redacción.

Luego del número 151, con el que finaliza nuestro corpus, y hasta la conformación del Teatro del Pueblo, la revista siguió abordando al teatro con trabajos similares. Lo más destacable fue que allí se publicó la conformación de otro de los grupos —el último— que entendemos como antecedente del Teatro del Pueblo: El Tábano.

### **Los rasgos del teatro independiente en *Martín Fierro*, *Los Pensadores* y *Claridad***

Ciertos elementos que, a partir de 1930, fueron característicos del movimiento de teatros independientes, pueden ser rastreados en las revistas de los grupos literarios Boedo y Florida. Hemos sintetizado algunos de ellos en tres apartados, que desarrollaremos a continuación.

#### *La crítica al panorama teatral*

Leónidas Barletta, en sus “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo”, publicadas en el primer número de la revista *Metrópolis*, critica al llamado teatro nacional y afirma:

Los empresarios de este teatro, que atrasa la cultura de nuestro pueblo en cincuenta años, son excelentes comerciantes, sin pizca de amor ni de entendimiento por la escena, que lo mismo hubiesen invertido su dinero en una empresa de pompas fúnebres, si hubiesen calculado que iban a rebañar un buen tanto por ciento.

Los que escriben este teatro son casi en su mayoría analfabetos, que miran al teatro como una industria y no como un arte. A éstos no los podemos considerar. Si se les diese dinero para vivir con holgura el teatro los perdería para siempre [...].

Desgraciadamente, tanto dinero puesto en juego, ha complicado a la prensa y ha surgido el “crítico”. El “crítico” es casi siempre un autor mediocre o fracasado. Es de la “farándula”. Para juzgar debe tener en cuenta la potencialidad financiera del empresario, sus intereses particulares, su amistad con los autores y su relación con los capocómicos. Si después de esto queda todavía un margen para deslizar una observación, no tiene capacidad crítica para hacerla, (Barletta, 1931, párr. 6-7-10)

Como vemos, la mirada con la que analizaba la actualidad del teatro era muy negativa. Algo similar había sucedido en *Martín Fierro*, *Los Pensadores* y *Claridad*. De esta manera, ambos grupos, “opuestos y complementarios, vuelven a coincidir en la denuncia ante la mediocridad del ambiente (medida también en términos de mercado) y en la necesidad de un nuevo público y un nuevo ambiente” (García Cedro, 2013, p. 68).

En el número 3 de la revista del grupo de Florida, publicada el 15 de abril de 1924, H. Carambat escribe “El teatro en Buenos Aires”, y allí cuestiona a la escena nacional por repetitiva e intrascendente:

Todos los teatros están llenos. Todos los espectadores dispuestos a divertirse. Pero el espectáculo es el mismo con que se inauguró la temporada anterior y tras anterior. Obras insignificantes, procedimientos primitivos y manoseadísimos, chatura y vulgaridad en todo. ¡Qué tristeza más grande, en el fondo de las carcajadas que estallan alrededor de uno! No podía ser de otra manera, a pesar de tantas buenas intenciones, siendo los mismos los autores de las obras. Confesamos que ni una de las comedias estrenadas por las diez compañías nacionales que debutaron hasta ahora, merece un comentario. (1995, p. 17)

En *Los Pensadores*, a su vez, también se critica el panorama teatral por su pobreza y su reiteración. Uno de los representantes más importantes de esta estrechez sería el actor cabeza de compañía o “capo-cómico”. En el número 109, del 14 de abril de 1925, Eduardo Morfino publica “El teatro y sus intérpretes”, un artículo en el que enuncia con varias frases cortas e irónicas las características de la escena; algunas de ellas son: “La ignorancia, es un salvo conducto para triunfar en el teatro nacional” y “Un viejo sin barba, un traidor sin bigote, un italiano sin camisa a cuadros, un obrero sin traje azul-mecánico, son algunos imposibles para muchos cómicos” (Morfino, 1925, párr. 13-16). En la misma revista se discute, además, el carácter de entretenimiento del arte. No obstante, aquí la crítica se diferencia de la publicada en *Martín Fierro* —cuyo cuestionamiento es que, aunque

divierta al público, no está ofreciendo algo novedoso y de calidad— porque batalla con el concepto del “arte por el arte” y le achaca al teatro nacional el rol de neta distracción, indiferente a los debates sociales. Esta, a su vez, era una de las características que se le atribuían, desde Boedo, al grupo de Florida. Así, en el número 117, de enero de 1926, se publica “El arte y el pueblo”, de Armando Eneas, quien sostiene:

De aquí que el arte sea considerado por ellos como mero pasatiempo, en lugar de concederle su verdadero cometido [...]. El arte no es un motivo de entretenimiento, no es un vistoso juego de malabares, y esto lo entiende claramente el pueblo. Téngase por indicio cierto de que toda obra que no conmueva al pueblo, o no subsista a su memoria, no es obra de arte (1926, párr. 14-15).

En *Claridad*, por ser la publicación que más lugar le dio al teatro, hay otros muchos ejemplos que dan cuenta de la insatisfacción de sus escritores por el ambiente teatral de la época. En el número 1, de julio de 1926, Edmundo Caprara habla sobre “El teatro nacional en crisis” y observa: “Un afán desmedido de lucro, y una invasión de analfabetos, han provocado la crisis del teatro nacional” (1926, párr. 9). En la misma línea, en el número 134 (15 de mayo de 1927), es el propio Leónidas Barletta quien escribe “Sobre teatro nacional” y manifiesta que el teatro está hecho por aficionados, y que no hay ni autores ni actores buenos. Lo mismo se afirma en la mayoría de las críticas a obras de la cartelera, realizadas generalmente por Edmundo E. Barthelemy en su columna “Por los teatros”. Por otra parte, en el número 136 (10 de junio de 1927), Álvaro Yunque hace un análisis más extenso y vincula la crisis teatral con el mundo capitalista. Así, en “Nuestro teatro” menciona que no se puede considerar al teatro nacional como una industria porque no produce “objetos útiles” (Yunque, 1927, párr. 2) con la materia prima. En este sentido, sostiene que el teatro sólo es industria para quienes creen que ésta produce ganancias sin importar qué sea lo que se fabrique, y pone como ejemplo a las tabacaleras. Además, afirma: “El teatro, hoy, es una



ingeniosa máquina de distraer, o sea, de idiotizar. ¿Y qué otra cosa buscan los explotadores de la multitud?” (Yunque, 1927, párr. 7). A los críticos no los exime de sus palabras, ya que dice que la crítica padece el mismo mal que el teatro: estar al servicio del capitalismo. Aquí, habida cuenta de las notas que efectivamente se escribían, nos distanciamos de la afirmación de Sarlo —quien acerca al grupo de Boedo al mercado—. Asimismo, aunque la autora haya hecho hincapié en que desde *Martín Fierro* no se registraba el gran momento que estaba viviendo la escena nacional y que, en sus páginas, sólo se leían críticas, encontramos que las detracciones no eran exclusivas de esa revista, sino que, por el contrario, las tres publicaciones coinciden y —aunque con distintos argumentos— critican el tipo de teatro que las circundaba.

### *La mirada hacia Europa*

El teatro independiente es una creación porteña. Empero, para su conformación, fue fundamental conocer lo que estaba sucediendo en la escena del viejo continente, que no era uniforme, sino que también tenía sus matices. Al respecto, Luis Ordaz sostiene:

En 1903, Romain Rolland publicó en París su libro *Teatro del Pueblo*, cuya segunda edición, también francesa[,] data de 1913. Pero recién en 1927, se tradujo a nuestro idioma y apareció en Buenos Aires. Si bien no se disponía fácilmente, por entonces, de noticias respecto a las experiencias del “nuevo teatro”, que se estaban cumpliendo en los paralelos de la vanguardia europea, no era extraño que a quienes le[s] interesaba el tema supieran de los trabajos que estaba[n] realizando Antoine, Lugné-Poé y Erwin Piscator,<sup>5</sup> Jacques Copeau, en Francia; Bragaglia, en Italia; Otto Brahm en Alemania; J.T.Grein en Inglaterra; Stanislawski y Nemérovich-Dánchenko, en Rusia; Rivas Cherif y Valle-Inclán, en España, entre otros luchadores, a distinto nivel, por un nuevo teatro. De Europa llegaban los rótulos de Teatro Libre, Teatro Independiente, Teatro de Arte, Teatro Político, etc. Sin embargo, y resulta importante destacarlo para que no haya confusión, cuando entre

---

<sup>5</sup> Advertimos como un acto involuntario y producto de la oralidad (el texto que enmarca estas líneas corresponde a una conferencia) el hecho de que Ordaz incluya a Erwin Piscator, alemán, entre los teatristas franceses.

nosotros se intentaba “un teatro distinto” al imperante en nuestro medio, no se partía precisamente de influencias ajenas, aunque los logros podían servir como reflexión y aliciente. (1992, párr. 20)

Las revistas de los grupos de Boedo y Florida no fueron la excepción y contribuyeron a que se conocieran las figuras de las que, luego, los artistas del teatro independiente tomarían elementos. La renovación del teatro (producto de la cuestionada situación vigente) vendría de la mano de las vanguardias europeas. Si bien en *Los Pensadores* no se abarcan demasiado los proyectos europeos, en *Martín Fierro* y en *Claridad*, sí. A pesar de que la visión más tradicional sobre la polémica de Boedo y Florida indica que *Claridad* “se oponía al europeísmo de los martinfierristas” (Wainschenker, 2013, p. 42), no sucedía esto en relación con el teatro. En este punto, aunque se criticaran mutuamente, ambos grupos miraban y admiraban lo que sucedía allí. Al respecto, tomamos las palabras de Beatriz Sarlo, quien sostiene que “la cuestión del cosmopolitismo debe leerse siempre como posiciones variables en un campo en disputa: cosmopolita es siempre el otro. Y, en el caso de las vanguardias del veinte, cosmopolitas son aquellos que traducen otros libros distintos a los que traducen ellos” (1983, p. 158).

La nota de Sandro Piantanida en *Martín Fierro*, publicada el 17 de mayo de 1925 (número 17), es un ejemplo de esto. Así, en “Para un teatro de arte en Buenos Aires”, expresa:

En numerosas ciudades de la vieja Europa, artistas animados por un espíritu innovador y combativo, dedican desde hace años, ingenio y dinero al estudio y la realización de interesantes reformas del espectáculo teatral. [...] En cada centro intelectual de algún valor nacieron y tienen vida los teatros de arte. Surgieron siempre bajo los más favorables auspicios y tuvieron éxito de crítica y favor del público. Nada por el estilo existe hoy en Buenos Aires: y debiera existir en esta ciudad siquiera un pequeño núcleo de espectadores que pueda frecuentar y dar vida a un teatro que intente seriamente nuevas vías de arte. Si existe aquí una persona que se disponga a hacer suya una noble idea y que tenga los medios necesarios para

realizarla, para ella busco encuadrar un proyecto y un programa de acción. (Piantanida, 1995, p. 111)

Con estas palabras podemos ver que las ideas están siendo pensadas y elaboradas mucho tiempo antes de que se puedan llevar a cabo. Los cambios no se producen de un día para el otro ni suelen ser producto del trabajo de una sola persona, sino que comienzan a vislumbrarse paulatinamente. Es interesante destacar que este primer llamado de atención sobre la necesidad de conformar un teatro novedoso —que se encuadre dentro de las distintas experiencias europeas— proviene de la revista del grupo de Florida y no, como podría esperarse, del de Boedo.

Piantanida agrega, luego, que desde hacía treinta años, en Mónaco, Berlín, Ginebra, Moscú y Roma existen apasionados hacedores de teatro que estudian y proponen teorías; y menciona entre ellos a Giorgio Fuchs, Fritz Erler, Max Reinhardt, Meyerhold, Stanislavski, Dantchenko, Jordansky y Pitoëff.

A continuación, propone un proyecto concreto para renovar la escena, que abarca desde principios estéticos hasta actorales:

El escenario no debe ser un cuadro tan rico ni recargado como para aplastar el drama.

Debe tener los elementos decorativos puramente necesarios, debe contribuir a dar relieve al personaje, no debe ser obra de pintura, pero sí de decoración. [...]

Debe ser cuidado el estilo de la puesta en escena.

Los trajes deben ser ejecutados en armonía con la decoración.

Debe ser estudiada la iluminación [...].

El director de escena debe ser el único inspirador y creador: debe dictar los tonos, los colores, los ritmos, debe sugerir los trajes y las decoraciones, debe imaginar los juegos de luces. Buscará interpretar la naturaleza, no reproducirla. Debe poner de relieve los personajes principales. (Piantanida, 1995, p. 115)

Se refiere, también, a que las localidades del teatro tendrían que ser muchas y no tener distinción de precio ni de categorías. Se manifiesta en contra —como muchos de los

vanguardistas europeos— del teatro realista y habla de una compañía de trabajo permanente. Sobre el repertorio, acota que debe ser variado y cercano a la poesía. Brinda como ejemplo un calendario de producciones que podría realizarse en un año:

- 2 exhumaciones: Goldoni, Calderón.
- 3 obras de maestros: Don Ramón del Valle Inclán; Pirandello; Maeterlinck.
- 1 interpretación clásica: Shakespeare.
- 2 novedades de jóvenes argentinos o sudamericanos.
- 2 novedades extranjeras: Crommelink; Ludovici. (Piantanida, 1995, p. 116)

Muchos de estos puntos son retomados por el movimiento de teatros independientes que inició el Teatro del Pueblo. Un ejemplo de ello es la falta de diferenciación entre los asientos de los teatros. Otro es la importancia de la figura del director: Leónidas Barletta va a ejecutar este rol con completa autoridad (este hecho generó problemas dentro del grupo). También se puede destacar la necesidad de conformar un grupo permanente, de realizar un repertorio variado y de producir cambios escenográficos. Hay cuestiones en las que se implementaron modificaciones. Respecto del realismo, Barletta se va a comportar de forma mucho más cercana al grupo de Boedo, no así todos los grupos de teatro independiente.

También en *Martín Fierro*, Maître Hippolyte analiza “La moderna dramaturgia extranjera representada en Buenos Aires” (número 25, 14 de noviembre de 1925). De alguna manera, se puede pensar que el eje de la revista está más puesto en dar cuenta de lo que pasa afuera que de lo que ocurre en Buenos Aires. No obstante, algunos números posteriores (29-30, 8 de junio de 1926), cuando Semi-Fusa analiza “La temporada lírica del Teatro Cristóforo Colombo” hay duras críticas contra la comisión artística del teatro por no incorporar artistas argentinos:

Tan graves y serias son las preocupaciones de dicha Comisión, que se ha olvidado casi de un detalle, una fruslería sin mayor importancia: el arte y los artistas

argentinos [...]. Sabido es que en todos los países del mundo, los teatros oficiales tienen por finalidad propender al desarrollo del arte nacional. Como la imitación es un don simiesco, acá se hace lo contrario: primero los extranjeros, o, para ser más propio, los italianos, luego, si sobra tiempo y dinero, si los de afuera están hartos de pesos, se conceden algunos centavos a los de casa, sobre todo a los más mediocres, a los que no pueden competir con los protegidos de la península itálica. (1995, p. 215)

Este rescate de los artistas argentinos también es algo que se promovió luego desde el teatro independiente. Más allá de que la mirada estuviera posada en Europa, y en los grandes clásicos del teatro, el propósito de promover a los dramaturgos argentinos se explicitó desde los estatutos del Teatro del Pueblo. Así, en el artículo 2º, el Teatro del Pueblo manifestó tener el objetivo de “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” (Larra, 1978, p. 81). Observamos, entonces, que hay un nuevo punto de contacto entre la práctica teatral independiente y lo expresado en el órgano difusor del grupo de Florida.

En *Martín Fierro* también hubo espacio para que el dramaturgo Émile Malespine explique la teoría utilizada en “El teatro del Donjon”. En este apartado puede verse, bajo las palabras de un artista extranjero, uno de los lineamientos que tomaba la revista respecto del arte en general: “Este teatro es, en cierta forma, un súper idealismo, donde la idea y lo ideal se mezclan íntimamente. [...] Aquí no hay tajadas de vida sangrienta, ni estudios realistas. El teatro participa más del ensueño que de un estudio de costumbres. [...] Y la pieza de tesis es menos soportable que un sermón” (Malespine, 1995, p. 275).

El grupo de Florida se oponía al realismo y eso se traslucía en su revista. El grupo de Boedo lo respaldaba y lo promovía. Sin embargo, el hecho de que los escritores de Florida no propusieran a sus lectores un mensaje o posicionamiento ideológico a través

de sus obras, no significaba que no creyeran —al igual que los de Boedo— que tenían que educar a su público. En este sentido, García Cedro sostiene que la revista *Martín Fierro* tuvo un matiz pedagógico. De modo que aunque Boedo y Florida tuvieran una concepción distinta de la literatura y el arte, ambos grupos ubicaban al escritor por encima del público y gesticulaban “con el mismo ademán frente al ojo de este soberano: [...] el gesto de superioridad intelectual por sobre los profanos” (Gilman, 1989, p. 54). Tanto boedistas como martinfierristas consideraban que tenían que guiar a sus lectores, es decir, veían “en el escritor a un ser superior, a una élite” (García Cedro, 2013, p. 54). Esta forma se sostendrá después en el teatro independiente, sobre todo en el llevado a cabo por Leónidas Barletta, a quien Jorge Dubatti cataloga como un “artista ilustrado” a raíz de la capacidad de purificar a los espectadores que se autoatribuye en el extracto de los estatutos ya mencionado y de otras declaraciones del autor, como cuando afirmó que el teatro era “la más alta escuela de la humanidad” (Larra, 1978, p. 106). El “artista ilustrado” sería el “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, p. 83).

Por otro lado, en *Claridad* hay muchos artículos que tratan el tema de las vanguardias europeas y que lo muestran como un modelo a seguir en el teatro porteño. El número 130 (febrero de 1927) ofrece un ejemplo contundente:

Sí, hay que renovar el teatro. No solamente la forma, sino, también, la estructura. Hay que renovar todo: el traje, la escenografía, el maquillaje, las luces. Huelga decir que debemos empezar por la obra. Lo menos que se puede hacer en este sentido es realizar un poco de lo tanto que se lleva a cabo en Europa. Para nadie es una novedad la transformación que ha experimentado la escena en el viejo mundo. El llamado teatro de vanguardia tiene ya carta de ciudadanía en todas partes, menos acá. [...] El viento de la renovación sopla para todos, menos para nosotros. La

renovación del teatro vendrá con el teatro de vanguardia. No la producirá uno, sino muchos. [...] Necesitamos algo más que un hombre. Necesitamos muchos hombres. Un plantel. Sí, una tanda de muchachos jóvenes y valientes. (Anónimo, 1927c, párr. 1-2)

En este comentario vemos también otro elemento que retomará el teatro independiente: el trabajo grupal y la pretensión de horizontalidad. Si bien esta característica se llevó a cabo de maneras disímiles dentro del movimiento —por ejemplo, no estuvo tan clara dentro del Teatro del Pueblo—, formó parte de los principales basamentos del modo de producción independiente.

En el número 134 de *Claridad* (15 de mayo de 1927) hay dos notas que abordan la figura de Antón Giuglio Bragaglia, fundador del Teatro Experimental de los Independientes (Teatro Sperimentale degli Indipendenti) en Italia. La primera se titula “Introducción al teatro de vanguardia”, y allí se recorren los aportes europeos en relación con distintos ejes (maquillaje, decoraciones sintéticas, iluminación, maquinismo, máscara móvil y dirección artística), destacándose la figura de Bragaglia.

Algunas páginas más adelante, Edmundo E. Barthelemy, en su habitual columna “Por los teatros”, cita una frase del referente italiano que tiene que ver con los cambios en la forma de actuación: “Hay que arrojar fuera del teatro el convencionalismo y la declamación. Es decir, toda esa farsa psicológica que es el instrumento del actor y sin el cual el actor no toca. Preferimos un actor que no haya recitado nunca al que posea la virtud de recitar” (1927, párr. 41).

La pretensión de no declamar —que viene de las influencias extranjeras— ya se había enunciado en alguna edición anterior, concretamente en la 131, bajo el subtítulo “Algo más sobre el teatro”. Otra modificación propuesta en la revista tiene que ver con

retirar las ganancias por los derechos de autor, a fin de evitar que los dramaturgos se dejaran llevar por los intereses económicos a la hora de escribir una pieza.

No obstante, debemos dejar en claro que, a pesar de tener al teatro de vanguardia europeo como faro, el teatro independiente no se creó a imagen y semejanza de éste. En principio, porque tampoco todos los grupos de teatro europeos eran iguales. En este sentido, se tomaron algunos elementos de uno y otros de otro, sin copiar fórmulas estrictas ni importar recetas. Esto mismo ya se había querido dejar en claro a partir de la creación de Teatro Libre, uno de los antecedentes del teatro independiente, cuando en el número 138 de *Claridad* (10 de julio de 1927) se reprodujo parte de una conferencia dada por Osvaldo Palazzolo sobre los propósitos que motivaron la formación de este grupo. Allí, el autor revistó las diversas tentativas del teatro de vanguardia europeo, aclarando que la diferencia entre ellos y el Teatro Libre radicaba en que, en contraparte a las experiencias del viejo continente, la agrupación porteña no intentaba establecer una supremacía por sobre otra escuela, sino que pretendía abordar todas las corrientes. Esta pretensión de Palazzolo se vería reflejada años después en el movimiento de teatros independientes que, en muchos aspectos, sería amplio e irrestricto.

El hecho de que el Teatro del Pueblo tuviera lineamientos marcados no significaba que algún grupo tuviera que quedar fuera del colectivo. Jorge Dubatti sostiene que cuando en la década de 1920 comenzó a haber un rechazo por el teatro comercial y una defensa del “teatro de arte”, esta última fue representada por tres líneas diferentes: 1) “la de los ‘profesionales’, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral”; 2) “la de los ‘experimentales’ que buscan una ‘vanguardia artística’ sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario”, y 3) “[...] la de los ‘experimentales’ de izquierda o



filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una ‘vanguardia política’, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia las ideas de progreso y revolución, un teatro que optimiza sus posibilidades pedagógicas para favorecer el advenimiento de la revolución y una sociedad sin clases y para ilustrar al ‘proletariado’ nacional” (Dubatti, 2012, p. 69).

Tanto la segunda como la tercera línea estarían integradas por conjuntos pertenecientes al teatro independiente. Agrega Dubatti:

Cabría para los “experimentales” una polarización interna semejante a la de “vanguardia artística” y “vanguardia política” [...]. Si bien se puede establecer esta comparación con Boedo y Florida, es importante aclarar que no se trata de un paralelo: no creemos que esta distinción —proveniente de la literatura y hoy revisada [...]— haya funcionado en el campo teatral; no hubo un “Boedo y Florida” en las tablas. [...] En el teatro no hubo dos grupos ni “bandos” (experimentales) como Boedo y Florida, ni dos tendencias prioritarias de su tipo, ni dos espacios de reunión representativos, ni siquiera dos imaginarios claramente opuestos. [...] ¿Cómo traducir, entonces, el vínculo entre Boedo y Florida y las dos líneas internas de los “experimentales”? Algunos teatristas experimentales comparten con Florida únicamente el fundamento de valor puesto en lo artístico en sí, y algunos teatristas de izquierda comparten con Boedo el fundamento de valor en la revolución. Pero es llamativo que los dramaturgos y directores que también producen literatura en Boedo se permiten, en términos de poética teatral, el uso de procedimientos modernizadores (especialmente del expresionismo) a los que no recurren en sus cuentos y novelas (radicalmente realistas [...]). (Dubatti, 2012, pp. 73-74)

Dentro del primer grupo de experimentales, el de la vanguardia artística, Dubatti ubica a La Cortina, al Teatro Experimental Renacimiento, al Teatro Experimental Espondeo y al Teatro Experimental Buenos Aires, entre otros. Dentro del segundo grupo, el de la vanguardia política, coloca a los escritores que provenían del grupo Boedo, quienes conformaron los grupos antecedentes del teatro independiente y luego el Teatro del Pueblo. A pesar de las diferencias, todos los grupos integraron el movimiento de teatros independientes. Por lo tanto, tal como anticipó Palazzolo en la conferencia sobre Teatro

Libre, una característica propia del teatro independiente en Buenos Aires será la heterogeneidad y la aceptación de distintas corrientes dentro del mismo movimiento.

Otra experiencia europea retomada en las páginas de *Claridad* fue la de El Mirlo Blanco. En el número 139 (del 25 de julio de 1927) se elogia no sólo el repertorio escogido por el grupo, sino también la capacidad de concretar sus planes pese a las carencias económicas. La falta de recursos y la importancia de la calidad artística serán luego estandartes del teatro independiente.

#### *El deseo de un teatro independiente y las primeras manifestaciones*

Si bien en mayo de 1925, Sandro Piantanida ya había manifestado la necesidad de la conformación de un teatro de arte, fue el 3 de septiembre de 1926, en el número 33 de *Martín Fierro*, cuando se anunció la “Fundación del Teatro de Arte” y se lo asoció al “teatro libre”. En esa nota se da cuenta del accionar de la Compañía Renovación, y aunque se dice que su trabajo data de largos años, es la primera vez que se la menciona en este periódico:

La obra que la Compañía Renovación ha venido realizando desde hace varios años, obra meritoria dentro de un medio estéril, ha clarificado su campo de acción con el proyecto desinteresado que realizará en lo que resta de 1926 y en 1927. La Dirección Artística de la Compañía, asesorada por el erudito dominicano, hombre de pensamiento libre, D. Pedro Henríquez Ureña, quiere vincular a los intelectuales, escritores y artistas argentinos en una obra común de emancipación del teatro. Quiere el teatro libre, lejos del mercenario, ambiciona con devolver su hondo y verdadero cauce emocional, desprovisto del lagrimeo y de la dramaticidad afectada. Para hacerlo cuenta, en el momento, con el apoyo de *Valoraciones*, *Martín Fierro* y *Estudiantina* y el patrocinio de la Comis. Prov. de Bellas Artes. En este teatro se dará acogida sincera a las obras de vanguardia de escritores nuevos de la Argentina (¡qué tanta falta hacen!).

Los planes ideados por la Compañía comienzan en *Santa Juana* de Bernard Shaw, obra que ya está en ensayo, cuyos decorados proyectó Adolfo Travascio y que se dará dentro de poco, en los primeros días de septiembre, en La Plata y en Buenos Aires.

[...] Como se ve, la intención de fundar un teatro de vanguardia cobra forma. La dirección de la Compañía espera la ayuda de los artistas, escritores, especialistas en teatro, traductores, etc., para llevar a cabo una empresa tan ardua como la que se ha propuesto. *Martín Fierro* se atribuye su representación para hacer un llamado a los que tengan interés en el problema del arte teatral. (Anónimo, 1995a, p. 245)

Una de las cuestiones importantes que se desprenden de este apartado tiene que ver con el deseo de un teatro emancipado, libre. Aún no se menciona el sintagma “teatro independiente”, pero sí se deja ver el concepto de la necesidad de un teatro separado del negocio, es decir, de los empresarios teatrales. Además, se habla de dar lugar a los nuevos autores argentinos, hecho que, como vimos, fue otro baluarte del teatro independiente. A su vez, aunque no se retoma explícitamente el artículo de Piantamida, esta nota parece estar advirtiendo que las propuestas enunciadas por él un tiempo antes, están en camino de llevarse a cabo.

Tal como se preanuncia, se realiza la obra mencionada y, dos ediciones más adelante, el 5 de noviembre de 1926, se publica “*Santa Juana*, de Shaw, en La Plata”. Sin embargo, la situación no fue la esperada, porque el escenario fue improvisado, la acústica era mala y se generaron varios inconvenientes. Aun así, el periódico elogia el esfuerzo y la audacia de la compañía, a la vez que agrega:

Pero antes que ese mérito es digno de aplaudir con entero entusiasmo el espectáculo de salud y pureza que nos procura esta manifestación de altos propósitos, en un ambiente de corrupción teatral, junto a un público profundamente intoxicado de suburbio y nacionalismo. Así considerada, la agrupación platense merece no sólo el aplauso nuestro sino también nuestra más encarecida solicitud a su perseverancia. (Anónimo, 1995b, p. 269)

A pesar de las muchas virtudes del emprendimiento, el desarrollo de la obra no alcanzó las expectativas: no se llevó a escena una alta calidad artística, hecho fundamental

para los representantes de Florida. No obstante, el hecho de que esta haya sido reproducida dio cuenta de la posibilidad de existencia de un nuevo teatro. Y a esta posibilidad se la difundió primero en la revista de Florida, espacio, como ya hemos advertido, supuestamente poco vinculado al teatro independiente —a diferencia del grupo de Boedo—.

La experiencia del conjunto platense fue la última alusión a un teatro libre que se dio en *Martín Fierro*. Llama la atención que esta Compañía Renovación no figura para los grandes teóricos del teatro independiente como uno de sus antecedentes. Algunas hipótesis para explicar esto podrían ser que: *a*) fue un acontecimiento no conocido (aunque la publicación en *Martín Fierro* desmentiría esta cuestión); *b*) fue un intento demasiado breve (pero así también se consideró al Teatro Libre, al TEA, a La Mosca Blanca y a El Tábano y, de hecho, ese fue el motivo por el que se toma al Teatro del Pueblo como el primer teatro independiente); *c*) no se desarrolló en la ciudad de Buenos Aires; o *d*) se consideró, por alguna razón que desconocemos, que no tiene relación con el comienzo del teatro independiente.

Fue en *Claridad*, por otra parte, donde se utilizó por primera vez el término “teatro independiente”. Así, en marzo de 1927, en el número 131, se expresa en un extenso artículo sin firma titulado “Algo más sobre teatro”:

El golpe sería fundar aquí un teatro independiente. Algo completamente distinto y que no tuviera ningún punto de contacto con el teatro oficial. Lo que arruina al teatro oficial es el negocio. Todo es interesado y burocrático allí. El mercantilismo de los empresarios ahoga las mejores intenciones. Las empresas teatrales no son empresas de arte, sino empresas comerciales. No se mira el aspecto artístico de una obra, sino su aspecto financiero. No hay que esperar nada de las promesas de Carcavallo o de Mertens, nada, absolutamente nada. Éstos quieren, como los otros, ganar plata y si es posible “hacer un poco de arte”. Pero el arte y el negocio son cosas antitéticas. (Anónimo, 1927a, párr. 38)

En la misma nota se toman como ejemplos a los artistas de las vanguardias europeas, y se termina reflexionando:

Ahora preguntamos: ¿por qué aquí no se hace un ensayo semejante? ¿Por qué no se funda un teatro independiente de los demás teatros? ¿No hay aquí un núcleo de autores, pintores, actores, artistas de verdad, que se junten inspirados por el mismo deseo y lleven a cabo la iniciativa? ¿No hay un núcleo desinteresado o por lo menos que posponga sus intereses inmediatos a los intereses artísticos? ¿Cómo es que siendo nosotros un pueblo culto no damos la menor prueba de cultura? (Anónimo, 1927a, párr. 40)

En dos ediciones posteriores, la misma revista —que no se hizo eco del estreno de la Compañía Renovación— transcribió la declaración de inicio del ya mencionado Teatro Libre. Lo presentaba como un grupo que tenía el propósito de organizar un teatro independiente en Buenos Aires y se reconocía como parte de esta iniciativa. La declaración —firmada por Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Guillermo Facio Hébequer, Octavio Palazzolo, Augusto Gandolfi Herrero, A. Vigo, A. Yunque y H. Ugazio— expresaba:

Hasta el presente, el teatro nacional ha vivido casi ajeno a todo propósito de arte y renovación. Los movimientos innovadores que dieron impulso vivificaron al teatro europeo y que ha tenido, en países como Rusia, su más alta expresión [...]. El teatro nacional no existe, porque vivió y vive regido por un fin comercial, ajeno a toda manifestación de arte y a todo ideal.

Frente a ese estado de indiferencia por cuanto signifique ideas fundamentalmente renovadoras, en presencia de la perversión y relajamiento que caracteriza a nuestro teatro, cuya obra, huérfana de toda intención artística, contribuye a desorientar y envenenar el gusto del público, se impone la creación de un teatro independiente, que desarrolle su acción libre de toda traba, y desvinculado en absoluto de lo que constituye hoy el teatro oficial. Por consiguiente, los que suscriben esta declaración dan por constituida la agrupación Teatro Libre, cuyos fines inmediatos serán:

- a) Utilizar el concurso de un grupo de escritores, pintores e intérpretes que aspiren a la formación de un nuevo teatro, y a quienes les preocupen más los intereses artísticos que los inmediatos;
- b) Celebrar periódicamente representaciones teatrales, o temporadas estables cuando lo permitan sus recursos, con obras, intérpretes y material escénico de los que se

- adhieran a los fines del Teatro Libre, incluyendo las obras extranjeras que caractericen un movimiento renovador;
- c) Proceder de inmediato a una agitación previa, utilizando la tribuna pública para divulgar los principios y propósitos de Teatro Libre;
- d) Declarar órgano oficial de la institución a la revista *CLARIDAD*. (Barletta et al., 1927, párr. 2-3-4-5-6-7)

Advertimos que en esta declaración se recogen todos los elementos que se habían estado expresando en la revista en relación con el teatro: la crítica al teatro oficial (hoy conocido como comercial) por comportarse como un negocio y por no tener nivel artístico; la mirada hacia las vanguardias europeas; y la necesidad de constituir un nuevo teatro. También se decide hacer de *Claridad* el órgano difusor oficial del Teatro Libre. Estas cuestiones son retomadas por Barletta a la hora de crear el Teatro del Pueblo. Incluso la utilización de una revista, ya que él fundó *Metrópolis* para que cumpliera esa función. Es factible pensar que, como periodista, Barletta entendía la importancia de contar con una herramienta que sirviera para exponer su ideario, con un mensaje claro y sin intermediaciones más complejas, más allá de lo que se pudiera realizar desde la escena. Su redundancia pedagógica también podría entenderse como una falta de confianza en sus propios productos teatrales o como una subestimación al público, bajo la sospecha de que, si no se remarcaba la idea, éste no iba a entender lo que se quería transmitir. Al respecto, podemos tomar las palabras de Patricia Fischer y Grisby Ogás Puga, quienes afirman que “Barletta sostenía que debían ir a buscar al público, un público ‘niño’ al que no se le había brindado la posibilidad de la experiencia artística, sino que se lo había embrutecido por la ‘mediocridad del teatro corriente’ ” (2006, p. 198).

Como órgano difusor, *Claridad* retomó a Teatro Libre en algunas oportunidades más. La primera se da en el mismo número en el que salió la declaración, el 133, donde, bajo el subtítulo “La constitución del grupo Teatro Libre”, se ofrece una explicación sobre

la conformación del grupo, se llama a concurso a todos los elementos que quieran participar y se anticipa que hará teatro de vanguardia. En el siguiente número se lleva a cabo la ya aludida nota “Introducción al teatro de vanguardia” y se aduce el interés en el tema debido a la creación de Teatro Libre y su posible influencia en el campo teatral. En el número 136 se publica un aviso del Teatro Libre que ofrece la adquisición de bonos a quienes quieran colaborar con el emprendimiento. A su vez, en la publicación 138 se transcribe parte de la conferencia dada por Palazzolo con motivo de la fundación del grupo. Un extracto de la misma ya figura en el presente trabajo. Otro párrafo interesante es el siguiente:

Para llevar a buen fin nuestros propósitos —dice Palazzolo— debemos prescindir de todo lo que actualmente está establecido en el teatro oficial. Comenzaremos por la creación de una escuela de arte escénico donde puedan hacer sus primeros pasos aquellas personas que sientan vocación por el teatro. (Anónimo, 1927b, párr. 7)

Observamos aquí una diferencia con el accionar que, más adelante, llevaría Leónidas Barletta en su Teatro del Pueblo, ya que, como afirma Osvaldo Pellettieri, Barletta no creía en la formación de actores. Eso no quita, no obstante, que en el Teatro del Pueblo se hayan dictado cursos de distintas disciplinas. Por otra parte, aunque el pionero Barletta no lo haya tenido en cuenta, la formación de actores será fundamental para muchos grupos del teatro independiente.

En el siguiente número de *Claridad*, el 25 de julio de 1927, se alude por última vez a Teatro Libre. Allí se incluyen más palabras de Octavio Palazzolo, esta vez extraídas de un reportaje en la revista *Comædia*, donde el autor expresa que el objetivo con el nuevo teatro es provocar un movimiento de vanguardia, con obras que experimenten y tengan profundidad.

No obstante estas declaraciones, en consonancia con los lineamientos que tendrá el movimiento de teatros independientes, Teatro Libre no prosperó en el ambiente artístico, y en *Claridad* —a pesar de ser su órgano difusor— no se publica nada más sobre el grupo. A este intento le siguieron TEA (1928) y La Mosca Blanca (1929), pero no fue hasta el surgimiento de El Tábano (1930) que volvieron a dedicarse, en *Claridad*, unas líneas a un grupo de teatro independiente.

### **Palabras finales**

A lo largo de este trabajo hemos observado los elementos del teatro independiente que, previamente, habían sido expuestos en *Martín Fierro*, *Los Pensadores* y *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, las revistas que representaban el pensamiento de los intelectuales reunidos en Florida (la primera) y Boedo (la segunda y la tercera). A diferencia de lo que —a raíz del mito crítico que acompaña a cada uno de los grupos— podría suponerse de que el teatro independiente deviene únicamente del grupo Boedo, ya que su integrante Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo, hay muchas cuestiones que también aparecen en el grupo Florida. No sólo eso, sino que, en varias oportunidades, aspectos fundamentales del teatro independiente se presentaron antes en la revista martinfierrista.

Entendemos que el rescate de esta información, sirviéndonos de los materiales originales, contribuye a la mejor comprensión de la historia de los grupos literarios de Boedo y Florida y su conexión con el teatro independiente. Por otro lado, nos permite interpretar que el hecho de que haya trascendido un mayor vínculo entre el teatro independiente y Boedo se debe, en gran parte, a que los escritores de las revistas boedistas se ubicaron a sí mismos allí, es decir, realizaron las operaciones discursivas que



—explícitamente— pedían por un teatro independiente, y cuando dieron unos pequeños pasos con el surgimiento de Teatro Libre, lo catalogaron como el primer puntapié (desconociendo la experiencia que se había publicado antes en *Martín Fierro*) y se colocaron como parte del mismo. En este sentido, cuando desde *Claridad* se pidió por la renovación del campo teatral, su referente concreto estaba en las vanguardias europeas, pero nunca se mencionó que una transformación del campo ya había sido solicitada, en algunas oportunidades, en *Martín Fierro*, su revista rival. La publicación de Florida, a su vez, no hizo redundante el discurso sobre sus comentarios acerca del teatro, por lo que, quizás, podríamos animarnos a pensar que, de manera deliberada, *Martín Fierro* eligió no explicitar su vínculo con el teatro independiente.

Asimismo, a lo largo de estas páginas, pudimos observar que ambos grupos veían con malos ojos la realidad teatral local y admiraban el panorama de Europa. De los grupos vanguardistas europeos tomaron varios conceptos que promovían en sus revistas, como, por ejemplo, la necesidad de desterrar la declamación. A su vez, tanto los escritores de Boedo como los de Florida se comportaban de manera pedagógica con su público. En sus publicaciones, también aparecieron los primeros pedidos de un “teatro libre” y, fundamentalmente, un “teatro independiente”.

No todos los puntos fueron en común para ambos bandos. Entre las disidencias estaba el hecho de los martinfierristas siempre se opusieron al realismo, mientras que los de Boedo lo defendían. Aun así, dentro del teatro independiente —con una presencia e importancia dentro del panorama teatral argentino y latinoamericano que observamos como irreversibles— coexistieron distintos grupos que representaron los dos lineamientos.

Para terminar, cabe señalar que —tal como se sostiene en las nuevas lecturas sobre la polémica— Boedo y Florida, al menos en lo que respecta al teatro, tuvieron muchas más

coincidencias que las que trascendieron, y que, en relación con el teatro independiente, ambas corrientes fueron de vital importancia para ayudar a delimitar un cambio que se concretó a partir de 1930, pero que se había estado generando desde varios años antes.

## Referencias

Anónimo. (1924). Teatros y conciertos. *Los Pensadores*, 1, s/p.

Anónimo. (1927a). Algo más sobre el teatro. *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 131, s/p.

Anónimo. (1927b). Conferencia sobre teatro libre. *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 138, s/p.

Anónimo. (1927c). Sí, hay que renovarlo. *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 130, s/p.

Anónimo. (1995a). Fundación del Teatro de Arte. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Anónimo. (1995b). *Santa Juana*, de Shaw, en La Plata. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Barletta, L. (1931). Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo. *Metrópolis*, 1, s/p.

Barletta, L. (1932). El arte y nuestras ideas sociales. *Metrópolis*, 11/12, s/p.

Barletta, L. (1967). *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires, Argentina: Metrópolis.

Barletta, L., Castelnuovo, E., Facio Hébequer, G., Palazzolo, O., Gandolfi Herrero, A., Vigo, A., Yunque, A. y Ugazio, H. (1927). Teatro Libre. *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 133, s/p.

- Barthelemy, E. E. (1927). Por los teatros. *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 134, s/p.
- Carambat, H. (1995). El Teatro en Buenos Aires. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Caprara, E. (1926). El teatro nacional en crisis. *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 1, s/p.
- Ciurans Peralta, E. (2004). Entrevista a Osvaldo Pellettieri. *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, 43, 87-97.
- Corbière, E. J. (1981). Recuerdos de Antonio Zamora. *Todo es Historia*, 172, 38-39.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Eneas, A. (1926). El arte y el pueblo. *Los Pensadores*, 117, s/p.
- Fischer, P. V. y Ogás Puga, G. (2006). El Teatro del Pueblo: período de culturalización (1930-1949). En O. Pellettieri (Ed.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- García Cedro, G. (2013). *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.
- Gilman, C. (1989). Polémicas II. En: G. Montaldo (Comp.), *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina, t. VII*. Buenos Aires, Argentina: Contrapunto.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Conducta.
- Lucas, F. (1925). “Los Pensadores” en el teatro. *Los Pensadores*, 106, s/p.

- Malespine, E. (1995). El teatro del Donjon. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Alpe.
- Monteagudo, Andrés (2012). El teatro de las tinieblas. En: M. Vitagliano (Comp.), *Boedo. Políticas del realismo*. Buenos Aires, Argentina: Recursos Editoriales.
- Morfino, E. (1925). El teatro y sus intérpretes. *Los Pensadores*, 109, s/p.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Leviatán.
- Ordaz, L. (1981). El teatro independiente. *Capítulo*, 88, 25-48.
- Ordaz, L. (1992). Leónidas Barletta: hombre de teatro. Recuperado de <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pellettieri, O. (Ed.). (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Piantanida, S. (1995). Para un teatro de arte en Buenos Aire. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Reyes, C. J. (1996). El teatro: Las últimas décadas en la producción teatral colombiana. En J. O. Melo, *Colombia hoy*. Bogotá, Colombia: Presidencia de la República.
- Rojo, G. (1984). El teatro chileno entre 1941 y 1973. En G. Rojo, *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Madrid, España: Michay.
- Salas, H. (1995). El salto a la modernidad. En: *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

- Sarlo, B. (1983). Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. En C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Semi-Fusa. (1995). La temporada lírica del Teatro Cristóforo Colombo. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Wainschenker, K. (2013). Leónidas Barletta: el periodista más allá del teatro y del pueblo. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 18, 41-54.
- Yunque, A. (1927). Nuestro teatro. *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 136, s/p.

### **María Fukelman.**

Argentina. Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es doctorante en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires (UBA), bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti, con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) por su proyecto de investigación “El concepto de ‘teatro independiente’ en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del periodo 1930-1969”. Es jurado de los Premios Teatro del Mundo y miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (Aincrit). Coordina el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras [UBA]), e integra el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Es docente en la materia Teoría y Análisis del Teatro en la Universidad Católica Argentina. Sus publicaciones más actuales son: Fukelman, M. (2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9; y Fukelman, M. (2015). El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente. *AdVersuS. Revista de Semiótica*, año XII, 29.